Hans Baldung

Seelengärtlein · Zehn Gebote · Zwölf Apostel
Mit 85 Holzschnitten · München · R. Piper & Co.

Mit freundlichem Gruss

Oskar Hagen

Hauptwerke des Holzschnitts

Hans Baldungs

Seelengärtlein / Zehn Gebote

Zwölf Apostel

Hans Baldungs

Rosenkranz / Seelengärtlein / Zehn Gebote Zwölf Apostel

Von

Oskar Hagen

Professor der Kunstgeschichte an der Staats-Universität von Wisconsin, U. S. A.

Mit fünfundachtzig Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag, München 1928

Wer Hans Baldung war

Aus einem natürlichen Bedürfnis unseres Intellekts möchten wir, ehe wir uns in ein intensiveres Studium seiner Werke versenken, den Menschen selbst kennenlernen.

Die Stationen seines Lebenslaufs in chronologischer Ordnung, welche Meister ihm Vorbild waren, dies alles wollen wir gewiß auch erfahren. Allein diese bekannten Fakten, — daß er 1476 im Elsässischen Weihersheim geboren und um 1545 vermutlich in Straßburg gestorben ist, daß er dort, in Nürnberg, in Freiburg gewirkt hat, daß er stärkste Einflüsse von Albrecht Dürer erfuhr, der ihm testamentarisch eine Locke von seinem Haupt vermachte — dies und manches Ähnliche gibt uns doch keine Antwort auf unsere eigentlichste Frage: Wie war der Mensch gefügt, sein Wesen, sein Naturell, mit einem Wort, seine Persönlichkeit?

Die individuelle Artung eines Menschen aus der fernen Zeit „um 1500" aufzuzeigen, das ist keine leichte Sache. Jedenfalls ist sie viel komplizierter, als wenn es sich darum handelte, jemand, der erst vor fünfzig, sechzig Jahren gestorben ist und über den die Überlieferung noch unter uns lebendig ist, greifbar und verständlich herauszustellen. Wilhelm Leibl oder Adolf Menzel, das sind uns noch lebensfrische Erscheinungen. Ihre Briefe, zeitgenössische Berichte über sie, Biographien, geschrieben von vertrauten Freunden, die lange in ihrer nächsten Umgebung gelebt haben, haben uns die mancherlei Eigentümlichkeiten und ganz individuellen Züge in Fülle bewahrt, aus denen wir ein Gesamtbild der Persönlichkeiten mit verhältnismäßiger Leichtigkeit zusammensetzen können. Es ist auch gar nicht daran zu zweifeln, daß das tatsächlich bestehende innige Verhältnis zur Kunst solcher im eigentlichsten Sinne noch „lebendigen" Meister in den breiteren Schichten des kunstliebenden Publikums ohne diese überlieferte Vorstellung von ihrer persönlichen Artung gar nicht zu denken wäre.

Je weiter wir aber in die Vergangenheit der Geschichte der Kunst zurückgehen, um so spärlicher fließen solche Quellen der Tradition; weshalb denn

der Versuch, eine persönliche Charakterstudie dieses oder jenes Künstlers der Vergangenheit zu schreiben, weit schwieriger durchzuführen ist.

Über Dürer z. B. wissen wir viel, viel weniger als über Menzel. Seine Gestalt kann deshalb unmöglich so scharf und bis in jeden Einzelzug hinein mit objektiver Treue herausgebosselt vor uns hingestellt werden. Ich rede, wie ich wiederholt betonen möchte, gar nicht von der bloßen äußeren Chronologie und Topologie seines Lebens, sondern nur von den gewissen Symptomen seines Charakters oder Temperaments, aus denen sich eine Synthese seiner menschlichen Geartetheit gewinnen läßt: sein tiefer grüblerischer Ernst, sein kantiger Humor, sein zähes, eindringliches Bei-der-Stange-bleiben. Mancher Zug und manche Entwicklung muß gewiß rekonstruiert werden; kein Zweifel. Und doch, wir sind dankbar für das Wenige, was uns überliefert ist. Dürers Briefe haben unmittelbaren autobiographischen Wert, und auch sonst, aus seinem schriftlichen Nachlaß sowie aus den Berichten seiner Freunde und Bewunderer, ist ein unzweideutiges Gesamtbild seines Wesens zu entnehmen.

Oder da ist Grünewald. Über dessen Lebensdaten wissen wir aus direkten Quellen so gut wie nichts, und fast alles, was wir da heute zu wissen behaupten, beruht auf Kombinationen. Dennoch halten wir den Menschen deutlich vor Augen. Zugegeben, daß uns seine Persönlichkeit, sein besonders geartetes, brennendes Menschentum vorzüglich aus der unverwechselbar eigenen Ausdrucksweise seiner Bilder entgegenschlägt; aber es ist doch erst der kurze Satz in Joachim von Sandrarts Grünewaldbiographie — daß der Maler „ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt habe" — der, wenn auch nur im Schlaglicht eines kurzen Augenblicks, uns die Gesamterscheinung Grünewalds wirklich zum Greifen nahe vor Augen bringt. Wie die Bestätigung, die einem nur noch gefehlt hatte, so ergänzt Sandrarts Andeutung einer geistigen Erkrankung Grünewalds so manche Vermutung, die wir aus intensiver Kontemplation seiner Gemälde bereits gesammelt hatten. Die erhoffte Bestätigung, welche der Biograph da gibt, ist freilich nicht im entferntesten so zwingend wie die, welche z. B. die Briefe Vincent van Goghs für dessen Psychopathographie erbringen*), aber eine Reihe von Analogien geben ihr doch wenigstens einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, so daß der anfänglich bloße Verdacht, auf den der Psychiater letzten Endes vielleicht

*) Vgl. Karl Jaspers, Strindberg und van Gogh. Berlin, 1926.

auch ohne Sandrart gekommen wäre, daß nämlich Grünewald mit van Gogh, Hölderlin und Strindberg in die Rubrik der Schizophrenen gehöre, nun erst als höchst wahrscheinlich behauptet werden darf.

Für Hans Baldung liegen alle Voraussetzungen leider ganz anders. Aus keiner Silbe der sonst in allem urkundlichen Detail so aufschlußreichen literarischen Quellen läßt sich etwas über seinen Charakter, sein Naturell, kurz über seine „Gestalt" erschließen. Soll der Versuch dennoch gewagt werden, das Wesen des Menschen Hans Baldung, wenn auch nur skizzenhaft, zu umreißen, so gibt es nur eine mögliche Auskunft: seine Werke müssen selbst befragt werden.

Ganz Weltmann, die schlanke Figur gestrafft, wählerisch gekleidet, überlegen und beherrscht, so steht der einunddreißigjährige Baldung vor uns in dem Selbstbildnis auf der Mitteltafel des Sebastianaltars im Germanischen Museum; der einzige echte „Kavalier" in der putzig aufgedonnerten Gesellschaft, die ihn da gerade umgibt. Markierte Zurückhaltung unterstreicht sein ausgesprochenes Selbstbewußtsein. Gerade am Gegensatz zu dem reich differenzierten Empfindungsausdruck der Herumstehenden fällt dieses reservierte Wesen Baldungs auf. Alles Seelische hat sich gleichsam hinter den regelmäßig schönen, stahlharten Gesichtsformen verschanzt, als scheue es sich vor öffentlicher Preisgabe. Der Blick ist kalt und klar, gleichsam ein einziges, durch keine Seelenschwingung ablenkbares Beobachten.

Ungefähr ist das das Bild, welches man von einem Künstler wie Baldung erwarten würde, der nicht wie die meisten seiner Kollegen in Deutschland aus dem Handwerkerstande hervorgegangen ist, der Sohn eines Juristen vielmehr, zu dessen Verwandtschaft eine ganze Reihe berühmter Gelehrter gehörte, und dem deshalb von Haus aus eine gewisse Selbstsicherheit und gesellschaftliche Freiheit mit auf den Weg gegeben war. Baldung ist der Typ des Herrenkünstlers. Er hätte kaum Anlaß gefunden zu einem Stoßseufzer, wie Dürer ihn, 1506, aus Venedig in die Heimat sandte: „Hie bin ich Herr, doheim ein Schmarotzer."

Das andere Selbstbildnis Baldungs, neun Jahre später in das Kreuzigungsbild des Freiburger Hochaltars eingefügt, sagt über den Mann nichts wesentlich Neues aus. Der klare, scharf beobachtende Blick ist immer noch das Bestimmende im Gesamteindruck. Die Züge sind so unbewegt wie einst. Nur etwas fülliger ist der Vierzigjährige geworden. Höchst bemerkenswert aber

ist die unveränderte Jugendlichkeit des Gesichts. So überraschend war diese Jugendfrische für Fritz Baumgarten*), daß er sich für berechtigt hielt, daraufhin allein das sicher überlieferte, ganz unbestreitbare Geburtsjahr Hans Baldungs von 1476 auf 1480 herabzurücken. Er wollte nicht glauben, daß dieser junge Mann schon ein Vierziger sei. Was wir in Wahrheit aus der im Freiburger Selbstbild dokumentierten Tatsache, daß Hans Baldung mit vierzig so wenig gealtert war, schließen dürfen, ist dies: Baldung war nicht Flamme, die sich leidenschaftlich selbst verzehrt, nicht ein Mensch, preisgegeben zerwühlenden Erlebnisorkanen. Sein Temperament muß von ruhig gleichmäßiger Art gewesen sein, fest, unerschütterlich; klar und hart wie sein Blick, wie sein Kinn. Man sehe Dürers oder Grünewalds Selbstbildnisse daneben. Die Narben in deren Zügen, geschlagen von leidenschaftlichen Erlebnissen, fehlen in Baldungs ewig ebenen Formen durchaus.

Was die Selbstbildnisse im allgemeinen erraten lassen, wird bestätigt und nach der positiven Seite hin wesentlich ergänzt durch das, was an Baldungs Kunst als sein Besonderes, ihm Eigentümliches zutage tritt. Der in all seinen Werken schwingende Baldungsche Grundton erklingt am vernehmlichsten dem Ohre, das vergleichend in das Werk der beiden Großmeister hineinlauscht, die sein Schaffen mehr als andere angeregt und gefördert haben, in das Werk Dürers und Grünewalds.

Schon aus der Art, wie Baldung Stoffe auswählt und deutet, deutlicher noch aus seiner künstlerischen Handschrift, lassen sich Züge seines Wesens aussondern, die dem oben versuchsweise entworfenen Bilde erst die bestimmte Färbung und den positiven Gehalt geben. Da erst zeigt sich als ein Grundzug seines Wesens eine heitere Klarheit, die selbst wieder Ausfluß eines gesunden, erdverankerten, unproblematischen Optimismus gewesen sein dürfte. Ich werde es gleich im einzelnen zu begründen versuchen, warum ich in Baldung eine seelische Disposition vermute, die alle äußeren Eindrücke mit einem gewissen Gleichmut erwiderte; ein Temperament, das sich von Erlebnissen weder umwerfen noch berauschen ließ.

Dürers unstillbarer Drang, den Formen und dem Sinn alles Sichtbaren auf den Grund zu kommen, und sei es um den Preis selbst der mühseligsten Kleinarbeit, ist Baldung ganz fremd. Man kennt Dürers präzisen, unendlich lebensvollen Linienduktus, mit dem er jegliche Form bis in die kleinsten Ober-

*) Fritz Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar. Straßburg, 1904. S. 2.

flächenhebungen beschreibt und eingrenzt. Dieser sein berühmter Strich ist für Dürers unermüdlich ins Tiefste schürfende Art ebenso charakteristisch wie der bequem und glatt dahingleitende, eher undifferenzierte Strich Baldungs für dessen leichtes, mehr oder minder unbekümmertes Temperament. Nichts ist aufschlußreicher als die Beobachtung, daß Baldung, der doch als Zeichner die gründliche Schulung Dürers erfahren hatte, selbst da, wo er sich noch unverkennbar an seinen Meister anlehnt — wie in dem obenerwähnten Sebastiansaltar oder in der Berliner Anbetung der Könige —, Dürers gewissenhaften, nie und nirgends „obenhin fahrenden" Kontur durch seinen persönlichen, summarischen und leichtfertigen, fast möchte man sagen eleganten Strich ersetzt.

Baldungs Holzschnitte und Zeichnungen weisen, im Vergleich zu denen Dürers, eine auffallende Beschränkung in der Verwendung modellierender Schattenlagen auf. D. h. wo Dürer, weil er sich nie genug tun kann in der Durchfühlung der Form, sein bekanntes, reich durchgebildetes System von Schraffurlagen benötigt, da behilft sich Baldung bald mit dem gerade noch Unentbehrlichen. Daß diese Vereinfachung des Arbeitsprozesses mindestens zu einem Teil mit einer gewissen Bequemlichkeit, mit einer Vorliebe fürs Schnellfertigwerden zusammengehangen haben dürfte, wird durch die fernere Tatsache wahrscheinlich gemacht, daß Baldung Dürers beliebteste Kunstweise, den ganz und gar auf penible Schraffurtechnik angewiesenen Kupferstich, nach ein paar anfänglichen Versuchen für immer aufgegeben hat; diese mühselige Arbeit war sein Fall nicht.

Daß Baldung andererseits gerade mit seiner vereinfachenden, ungemein effektvollen Zeichenweise der deutschen Kunst neue, positive Werte geschenkt hat, — wer will das leugnen. Sein leichterer, flüssigerer Kontur entspricht natürlich in erster Linie seinem individuellen Geschmack, seinem Schönheitsgefühl. Und gerade die konsequente Vereinfachung des von Dürer entwickelten Schraffensystems im Holzschnitt hat ja dem Baldung erst die Mittel an die Hand gegeben — z. B. in seinen Buchillustrationen —, mit einem Minimum von Lineament eine Lichtfülle zu verbinden, neben welcher Dürers ausführlich modellierte Holzschnitte dunkel und schwer erscheinen. Dessenungeachtet wird man aber zugeben müssen, daß unsere Betrachtungsweise berechtigt ist, solange sie keinem Werturteil dienen, sondern nur Baldungs Wesensart aus einem Vergleich mit Dürer ermitteln möchte. Es läßt sich ja

auch nicht bestreiten, daß jene obenerwähnte Schwere in der Stimmung Dürerscher Holzschnitte dessen herbes Naturell ebenso treffend reflektiert wie die lichte Festlichkeit der Baldungschen Schnitte dessen leichtbeschwingtes Temperament.

Festlich gestimmte, helle Freudigkeit gibt ja auch dem Farbengeschmack Baldungs die individuelle Note. Sein Kolorismus ist gerade durch das Vorwalten licht schimmernder Töne grundsätzlich von Dürers, in noch höherem Grade freilich von Grünewalds Farbenempfinden unterschieden. Wie heiter und zugleich wie zart sind doch diese gewählten Schattierungen: jenes eigenartig helle Apfelgrün oder jenes klare, helle Lila, das an Waldveilchen erinnert! Solche graziösen Klänge pflegen nicht aus eines Grüblers Seele zu kommen. Es war Jakob Burckhardts, des Alemannen, verwandtes Blut, das in solchen Feinheiten des Schwaben Baldung „eine Zartheit der Empfindung, neben welcher Albrecht Dürer ein roher Gesell ist", erfühlte*).

Im bisherigen Verlauf unserer Analyse ist nun allerdings die Frage ganz offengelassen worden, welche Züge etwa nicht so sehr aus Baldungs Individualität, als vielmehr eher, oder ebensogut, aus seinem schwäbischen Blut, aus einer Stammeseigentümlichkeit also, zu erklären seien. Der „Grienhans" war auf sein Schwabentum stolz. In der Signatur des Freiburger Hochaltars hat er sich nachdrücklich als „Gamundianus" — als Mann aus Gemünd — bezeichnet**).

Von Konrad Witz und Stephan Lochner über Schongauer bis hin zu den beiden Holbein — um zunächst nur ihre ältere Epoche ins Auge zu fassen — ist Schwabens Kunst immer durch formale Klarheit vor der Kunst aller anderen deutschen Stämme ausgezeichnet gewesen. Diese wohlige Harmonie der Form ist es, die in Mozart den Landsmann Holbeins und in Schiller den Stammesverwandten Baldungs erkennen läßt. Das Überschwängliche, Ungebändigte hat in schwäbischen Kunstwerken so wenig einen Platz wie das Abstruse, Winklige und Irrationale. Die klargefügte Architektur der Form, die breit sich wölbenden Melodiebögen, das Schöngeglättete — das gehört unlöslich zu der Kunst dieses Volksstammes. Man möge mich nicht miß-

*) Zitiert aus einem Briefe Burckhardts an Schreiber über den Freiburger Hochaltar. Mitgeteilt in Markwart, Jakob Burckhardt. I.

**) Ich zweifle nicht, daß das dritte Initial seines Monogramms, das G, mit weit mehr Wahrscheinlichkeit als „Gamundianus" denn als „Grien" zu lesen ist. H.B.G. = Hans Baldung Gamundianus, stimmt genau zu der Freiburger Inschrift.

verstehen; ich sage nicht, daß die Schwaben leere Formalisten gewesen seien. Hinter Baldungs dekorativer Zeichnung spürt man deutlich genug ein zartes, lyrisch gestimmtes Gemüt. Nur vor lautem Gefühl scheut sich seine Seele; sie mag nicht ohne den Schutz einer Maske in die Menge der Gaffer hinaustreten. Seine Maske ist die gebundene Form.

Wenn er sich dennoch ab und zu in der Gestaltung gewisser pathetischer Stoffe mit den apokalyptischen Gewittern Dürers zu messen beliebt — in dem berühmten Helldunkelschnitt des Hexensabbats, in der Bekehrung Pauli (3), im großen Sebastian (7), im Christus an der Säule (8) — so wolle man gerade in diesen Fällen nicht übersehen, daß es auch in der bildenden Kunst, und namentlich in der schwäbischen, eine „Rhetorik" gibt, eine formale Meisterung, mit der sich Wildes so gut wie Zartes bewältigen läßt. Der überaus geschickten formalen Abfassung, der zündenden rhetorischen Phrase und Gebärde verdanken die obengenannten Blätter vorzüglich ihre Popularität. Bei Baldung findet sich dieselbe echt schwäbische Rhetorik, die aus Schillers geschliffenen Sentenzen funkelt, und der sie es verdanken, daß sie heute „geflügelte Worte" sind.

Der „Hexensabbat" ist ganz getränkt mit den dröhnenden rhetorischen Metaphern, die wir vom jungen wie vom reifen Schiller so gut kennen. Der dominierende düstere Farbenton des ganzen Blattes, aus dem alles in fahlen Lichtlinien herausglimmt, bringt diese pompöse Phraseologie der schauerlichen Nachtlandschaft:

> Mit erstorbnem Scheinen
> Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
> Seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft —
> Nebelwolken schauern,
> Sterne trauern
> Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
>
> (Eine Leichenphantasie.)

In der Ausnutzung der oratorischen Antithese verfährt Baldung ganz Schillerisch. Wer den vollendeten Kontrast zwischen der regungslosen, abgestorbenen Landschaft und dem Wallen, Sieden, Brausen und Zischen um den dampfenden Hexenkessel einmal recht gespürt hat, dem mögen diese Schillerischen Verse aus der „Pest" fast wie eine Beschreibung des Baldungschen Bildes vorkommen:

Leichenschweigen — Kirchhofstille
Wechseln mit dem Lustgebrülle . . .

Auch die rhetorische Übersteigerung des Grausigen in der Darstellung einzelner Gebärden, in der Schiller Meister war, ist Baldung eigentümlich. Wie die ausgemergelte Hexe in der Mitte ihre dürren Arme in die Lüfte reckt, das ist wie ein Bild zu dem Vers:

Gichtrisch zuckt die starre Sehne.

Der Unterschied zu dem unrhetorischen, herben Ernst Dürers wird erst ganz deutlich, wenn man neben solch wilde Dinge wie den Hexensabbat etwa eine von Baldungs ganz stillen Heiligen Familien legt (10). Dürer kann gar nicht das eine Mal so toben und das andere Mal so idyllisch heiter lächeln. So lächeln wie Baldung kann Dürer überhaupt nicht. Denn selbst von Dürers Madonnen will eine gewisse bedrückte Verschlossenheit nicht weichen — wenigstens nicht im Vergleich mit Baldungs sonnigen Verkörperungen Unserer lieben Frau. Weil diesem aber andererseits der natürliche, unverstellte Ernst Dürers fehlt, so ist er, wo er ins Gebiet des Düsteren greift, gezwungen, seine Zuflucht zur Rhetorik zu nehmen. Der stille, sich einem gleichsam langsam eingrabende Ernst einer Dürerischen „Melancolia" ist bei Baldung nicht zu finden.

Dieser fundamentale Unterschied im Wesen beider gibt auch eine Erklärung, warum Baldung da, wo für Dürer alles zum Problem wurde, gar nichts Problematisches sah. Eines der tiefsten Probleme für Dürer war die Vermählung der spätgotischen deutschen Bildsprache mit der welschen Renaissance. Über Faust und Helena hat Baldung sich nicht viel Gedanken gemacht. Keiner seiner Zeitgenossen in Deutschland hat schließlich die Ausdrucksweise der Spätgotik so leichtfertig wie Baldung gegen die von Süden eindringende Mode eingetauscht. Wie von jeher sein künstlerisches Denken sich bald an Dürer, bald an Grünewald, bald an Kranach anempfunden hatte, genau so skrupellos hat Baldung sich schließlich das Kostüm der Renaissance übergestreift. Eingeborene Empfänglichkeit für alles Formale erklärt, warum ihm das neumodische Kleid gleich so erstaunlich glatt saß.

Wer sich etwa durch den Stoff verleiten ließe, in gewissen späteren Gemälden Baldungs — sagen wir im Kasseler „Herkules-Antaeus", in den Münchner Allegorien der „Vergänglichkeit" und der „Musik", oder gar in den Frankfurter „Hexen" — nach der tieferen mystischen Bedeutung zu forschen,

der müßte bald enttäuscht vom vergeblichen Bemühen ablassen. In all diesen Fällen steht nichts anderes zur Diskussion als die völlig geklärte, abgewogene, geschliffene Form an sich. Zwei vollkommen verstandene weibliche Akte, die sich in durchgeführten Kontrasten (Vorder- und Rückenansicht, Stehen und Sitzen) zur geschlossenen Einheit ergänzen, sich wie Frage und Antwort aufeinander beziehende, „wohlgereimte" Silhouetten, kurz: ein Linienmuster in der Fläche wie eine schöne, ruhige Musik: das sind die Hexen im Städelschen Museum. Man spürt da, daß Baldung sich auch mit dem Alemannen Hodler vortrefflich verstanden hätte.

Seine viel zitierte „Sinnlichkeit" hilft ferner, wenn recht erfaßt, Baldungs Wesen besser verstehen. Eigentümlich scheint mir vor allem eine gewisse „Sachlichkeit" in seiner Schilderung des Trieblebens. Seine sündigen Geschichten muten vielleicht gerade deshalb so überraschend modern an, weil sie aller Mystik entraten. Er freut sich wie ein rechter Augenmensch am schwellenden Fleisch, und wie ein rechter Sachverständiger kennt er die psychophysische Mechanik der Liebe. Der Holzschnitt des „Sündenfalls" (I), von dem weiter unten noch die Rede sein wird, ist in diesem Betracht ohne Beispiel in seiner Zeit. Aber es ist auch wieder sehr bezeichnend, daß Baldung in erotischen Dingen ein kalter, ein obszöner Zyniker sein konnte. Das tiefe Pathos und Ethos, das uns aus Grünewalds „Versuchung des Antonius" entgegenwallt, soll man in Baldungs Kunst nicht suchen.

Baldungs Verhältnis zu Grünewald kann übrigens so eng nicht gewesen sein, wie man es uns zuweilen hat glauben machen wollen. Im Innersten waren die beiden alles andere eher als wesensverwandt. Daß Baldungs reifer, „malerisch" rauschender Stil durch das Erleben Grünewalds gefördert worden ist, unterliegt keinem Zweifel. Der äußere Umstand aber, daß Baldung einmal eine Komposition aus dem Isenheimer Altar entlehnt hat, berechtigt keineswegs zu weitgehenden Schlüssen über Baldungs Abhängigkeit von dem elsässischen Meister. Von Grünewalds Farbe ist kein Funke auf Baldung übergesprungen, und Grünewalds Fanatismus, seine rücksichtslose Selbstzerfleischung, sein vor keiner gesellschaftlichen Schranke haltmachender Realismus war eher geeignet, die weltmännische Natur Baldungs abzustoßen als anzuziehen. Ich könnte mir aber sehr wohl vorstellen, daß Grünewalds eruptive Schaffensweise nach der fast peinlich gewissenhaften Schule Dürers wie eine Befreiung von überkommenen Regeln auf Baldung wirkte;

wie eine Rechtfertigung seiner eigenen sprunghaften Art. Mit anderen Worten: das Beispiel Grünewalds, der sich ja ebenfalls den Augenblicks-impulsen beim Schaffen überließ, kann für Baldung bestimmend geworden sein.

Ganz offenbar war Baldung nicht ein stetiger Arbeiter wie Dürer. Niemand ist ungleichmäßiger gewesen als Baldung. Es ist immer wieder erstaunlich, wie er ganze Serien von Buchillustrationen mühelos aus sich herausstößt. Bilder, deren monotoner, dogmatisch verklausulierter Stoff nichts weniger als anregend war, geraten ihm mit größter Leichtigkeit zu wahren Meisterwerken, geistreich in der Interpretation des Gegenstandes, funkelnd in der dekorativen Belebung der Bildfläche. Dann versagt ihm die Phantasie auf lange Strecken völlig. Auch sind in der reichen Folge seiner Entwürfe kaum Anzeichen dafür, daß er es sich irgendeiner Komposition zuliebe einmal habe sauer werden lassen.

In diesem spontanen Schaffensprozeß mit seinen Höhen und Tiefen haben wir zuletzt auch die psychologische Bestätigung dafür, daß das Charakterbild, welches ich im Vorstehenden gewissermaßen zwischen den Zeilen des Baldungschen Oeuvres zu lesen versucht habe, im wesentlichen wohl zutrifft. Wir sehen vor uns ein Naturell, sorglos, weil die Kunst ihm leicht fiel und er sich ihretwegen nicht aufzureiben brauchte; sorglos aber auch, weil sein heiteres Temperament die Dinge nicht schwerer nahm als sie waren und deshalb die Feste zu feiern liebte, wie sie in Gottes Namen eben fielen.

Der junge und der reife Zeichner für den Holzschnitt

Wenn Baldung in Augenblicken stärkster Inspiration gestaltet, so überrascht er uns durch seine einzigartige Originalität. Selbst wo es sich um ganz geläufige, seit undenklichen Zeiten wieder und wieder dargestellte Stoffe handelt, die deshalb im traditionellen ikonographischen Schema erstarrt zu sein schienen — wenn Baldungs Erfindung zu guter Stunde an sie herantritt, so ist es, als erschaue man das Geschehnis zum ersten Male. Jedenfalls hat er gewisse Stoffe von einer Seite erfaßt, von der sie niemand zuvor je gesehen hatte. Da ist z. B. der „Sündenfall", Holzschnitt vom Jahre 1519 (1).

Dürers berühmter Kupferstich „Adam und Eva" von 1504 mag als die schlechtweg klassische Formulierung der generell gültigen Auffassung des Themas zum Vergleich herangezogen werden. Vor liebevoll durchgeformtem Waldhintergrund nebeneinander Mann und Weib, zwei vollkommene Akte „aus der Maß gemacht", d. h. nach einem gewissen Kanon schöner Proportion errechnet; gewissermaßen Versinnlichung der vom Schöpfer in den ersten Menschen verkörperten Urideen Weib und Mann. Die Darreichung des Apfels wirkt als bloßes Attribut. Die klare Vergegenwärtigung, die plastische Existenz jedes einzelnen Körpers galt Dürern offenbar für wesentlicher als die Versinnlichung irgendwelcher zwischen ihnen sich anspinnender Beziehungen. Baldungs früheste Fassungen des Gegenstandes sind, was die bildnerische Durchformung angeht, Dürern wohl erheblich unterlegen, in der grundsätzlichen Auffassung weichen sie kaum von ihm ab. Seine Holzschnittillustration zum „Rosenkranz Mariae" (14) gibt gleichsam nur Hieroglyphen für das biblische Symbol. Auch der um 1514 entstandene Einzelholzschnitt (2) — vorzüglicher in der verfeinerten Wiedergabe des Details und in der Holzschnitttechnik — begnügt sich noch mit der bloßen Gegenüberstellung der zwei Körper und erstrebt kaum eine innigere Verbindung von Mann und Weib. Doch wagt sich eine gewisse psychologische Interpretation hervor; in den überschatteten Augen der Eva glimmt triebhaftes Begehren.

Aber in dem Holzschnitt von 1519 (1) ist alles neu, beispiellos. Nicht „Die ersten Menschen", nein, „Der Sündenfall" ist hier zum erstenmal Gegenstand bildnerischen Gestaltens geworden. Nicht mehr die alte Zweiheit — hie Mann, hie Weib —, die Einheit: Sünde. Nie zuvor ist das so gesehen worden. Die beiden sind unlöslich in eins zusammengenommen, und die Beziehungen sind alles: Stummes Ringen zwischen andrängender Mannesgier und instinktmäßiger Abwehr vor der Hingabe. In dem engen, steilen Spalt des Rahmens, der das Paar wie eine unentrinnbare Fessel umklammert, flüstert es heiser, dumpf, begehrlich. Wer von den älteren Fassungen herkommt, den fällt das plötzliche Ereignis an wie das Geräusch von verbotenen Geheimnissen, deren Zeuge man ungewollt und unerwartet wird. Nichts vollzieht sich da laut oder rasch. Adam schleicht heran. Sein rechter Arm scheint sich hinter dem Rahmen hervorzustehlen, und das wiederum gibt seiner Aktion etwas seltsam Unentschiedenes, Zweideutiges. Logisch interpretiert kann Adams Geste nichts anderes bedeuten, als daß er, da er mitten

in der Sünde die Stimme des Herrn hört, Evas Blöße bedecken will. Dem unbefangenen Beschauer wird es aber immer scheinen, als stehle er unbemerkt das Feigenblatt weg wie den Zipfel eines Gewandes.

Unmißverständlich, zündend ist der Ausdruck von Körperhaltung und Gebärde. Eva muß herum — sie kann nicht anders. Aus Weibesinstinkt zwar, wie unbewußt, wehrt ihre rechte Hüfte und ihr rechter Arm dem Andrängenden. Aber Adams vorgeschobener Fuß, wie ein Hebel gegen die untere Rampe gestemmt, hat schon ihren Fuß zurückgezwungen, während seine andere Hand ihren Leib von der linken Schulter her zu sich niederdrängt. Obwohl dieser Arm bis auf die Fingerspitzen unsichtbar bleibt, spürt man die Gewalt seines Druckes: die abwärts gedrängten Schulter- und Armlinien der Frau sind für unser Auge Fortsetzung jenes Baumastes, der von links oben her wie ein Keil auf Eva eindringt. Aus dem ersten Sichauflehnen (rechte Hüfte und Arm) entwickelt sich ihr Fall (linke Extremitäten), und dies „Fallen" vollendet sich zwingend in dem linken Bein Evas: Unter dem abgleitenden Fuß fällt das Signaturtäfelchen, auf das sie sich gestützt hatte, zu Boden*).

Wenn es aus der eben unternommenen Analyse klar geworden ist, wie meisterhaft Format, Proportion, Gebärde, Linie und Lichtführung im „Sündenfall" von 1519 zusammenwirken, um als Ganzes psychologischen Sinn und Stimmung dem Beschauer zu suggerieren, so hat uns andererseits selbst der flüchtige Blick, den wir auf ein paar vorangegangene Fassungen desselben Gegenstandes getan haben, belehrt, daß diese geniale Sicherheit des Ausdrucks, diese nachtwandlerische Fähigkeit, für die neue geistige Auffassung auch zugleich die sprechendste Bildform bereit zu haben, nicht sogleich von allem Anbeginn bei Baldung vorhanden war, sondern sich erst im Laufe der Zeit herausgebildet hat.

Nun hat es immer Künstler gegeben, die sich eine schlagende Ausdrucksform langsam und konsequent erarbeitet haben, Zeichner, die unbefriedigt eine erste und zweite Fassung beiseite legten, um im Laufe der Jahre dann erst in einer dritten und vierten den endgültigen, gewollten Ausdruck zu erringen. Jedes folgende Werk bedeutet bei solchen Künstlern gleichsam eine Selbstkritik am vorangegangenen. Wo uns ein günstiges Geschick die ganze Reihe solcher

---

*) In der rhythmischen Entfaltung des Körpermotivs erinnert die Eva an den berühmten Sterbenden Sklaven Michelangelos, in dem ja ebenfalls das Sichaufbäumen und Nachgeben das Thema war; vgl. Oskar Hagen, Art Epochs and their Leaders, New York, Scribners, o. J., S. 92.

Stufen der Selbstkritik unzerstört erhalten hat, ist es vergleichsweise leicht, daraus den Entwicklungsgang des Meisters zu rekonstruieren. Baldungs Entwicklung läßt sich so einfach nicht dartun. Er hat sie sich, wie oben schon angedeutet wurde, nicht konsequent erarbeitet, und es wäre z. B. ganz irreführend, wenn man behaupten wollte, ein Bild wie der vorhin analysierte „Sündenfall" sei folgerichtig aus der vergleichsweise unbeholfenen Fassung der Illustration zum „Rosenkranz Mariae" „herausgewachsen". Im Gesamtablauf von Baldungs Schaffen treten derartige starke Schöpfungen zuweilen ganz unvorbereitet und mit absoluter Einmaligkeit aus mehr oder minder routinemäßigen Arbeiten hervor. Sie sind nicht so sehr Resultat stetigen Reifens, als vielmehr jähe Geburten, plötzliche Eingebungen des Genies.

Daß deutlich zutage tretende Unterschiede zwischen dem frühen und dem reifen Stile Baldungs dennoch als Symptome einer, wenn auch sprunghaften, Entwicklung angesehen werden müssen, wird niemand in Abrede stellen wollen. Nur ist diese Entwicklung keineswegs zielstrebig wie die so manchen anderen Künstlers. Ihre Kurven verlaufen sogar so unstät, daß wir es uns versagen müssen, im knappen Rahmen dieser Einführung all ihren verwickelten Mäandern nachzuspüren. Statt dessen wollen wir uns damit begnügen, die hervorstechendsten Unterschiede, und zwar solche herauszustellen, an denen sich die Richtung der Baldungschen Stilentwicklung möglichst erkennen läßt. Um den Abstand sowohl als die Richtung vom frühen zum reifen graphischen Stil Baldungs kennenzulernen, gibt es vielleicht keinen besseren Vergleich als den zwischen den beiden Fassungen der „Bekehrung Pauli", von denen die erste um 1510, die andere zwischen 1514 und 1520 anzusetzen sein dürfte; beide Male handelt es sich um Holzschnitte.

Der erste Schnitt (3) ist ganz bezeichnend für die Art, wie Baldung in seiner Frühzeit ein Bild so aus Einzelheiten zusammenstückt, daß diese immer nur als Stücke, als selbständige Einzelheiten, nie als Bruchteile eines letzten Endes unteilbaren Ganzen aufgefaßt werden können. Das gilt von der inhaltlichen Interpretation der dramatischen Episode ebenso wie von der optischen Darstellung der Dinge.

Daß Baldung Pferd und Reiter damals noch nicht als ein Ganzes zu behandeln vermochte, sieht man schon an der mangelhaften Proportion: das Pferd ist viel zu klein. Auch kommt, trotz seines Sichbäumens und des

Hintenüberfallens beim Reiter, eine einheitliche Bewegung durch den Raum hin nicht zustande; hauptsächlich deshalb nicht, weil es der Gruppe gänzlich an den ineinandergreifenden axialen Richtungsgegensätzen gebricht, kraft welcher es Baldung im späteren Blatte (4) so wundervoll gelungen ist, nicht nur den vom Pferde stürzenden Paulus und sein Tier, sondern gleich drei Reiter und drei Pferde in einen einzigen wilden Bewegungsstrudel hineinzureißen. Auf dem frühen Blatt kommt an Bewegung nicht viel mehr als ein hölzernes Schaukeln von Reiter und Rößlein zustande, und zwar in einer ganz starren, sorgsam aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund zusammengebauten Bühne. Aus einer Wolkensofitte, die man von oben rechts hereingerollt hat, erfolgt ein Bombardement mit einzelnen Strahlen und Wolkenkugeln.

In dem späteren Bilde (4) hingegen ist alles Einzelne unlösliches Bestandteil einer wogenden Gesamtbewegung. Alles lebt gleichsam von dem Licht, das sich aus der oberen linken Ecke sturzbachgleich ergießt. Die Rücken der gestürzten Pferde bäumen sich wie regen- und sturmgepeitschte Wellen. Nichts von allem Dargestellten läßt sich wie früher isolieren, am wenigsten irgendeine Zone des Raumes, der ja selbst nur Bewegung des Lichts ist. Wo früher durch die Beleuchtung Grau und Schwarz mosaikartig vom weißen Papiergrund abgesetzt wurde, da schillert jetzt die einheitlich wahrgenommene Atmosphäre. Wolken werden nicht mehr mit dicken bandartigen Randlinien vom Grund abgespalten, ihr differenziertes Grau fließt in mannigfachen Schattierungen ineinander, ist kontinuierliche Modulation ein und derselben Lichtsubstanz.

An Stelle des einen, diagonal gegen das Rahmenrechteck anspringenden Reiters ist jetzt die massige, rhythmisch bewegte Gruppe getreten, deren Umriß, organisch mit der linken Rahmenvertikale emporwachsend, nach rechts zum fallenden Helden hinaufbrandet, dort jäh abstürzt und zuletzt von rechts nach links mit der unteren Rahmenhorizontale wieder zurückrinnt. Der unverkennbare Wille, das Ganze in einen zusammenhängenden Rhythmus zu raffen, ist bis in die technische Bewältigung des Schwarzweiß zu spüren. Die modellierenden Schraffen haben ihre frühere Selbständigkeit aufgegeben; sie wollen nicht mehr als Arabesken im einzelnen genossen werden, sondern sollen im vibrierenden Gesamtton des Dämmers untergehen. Die Tonlagen bestehen zum Teil aus kurz absetzenden, an die Technik der Radierung gemahnenden Strichelchen.

Von jenem Frühwerk führt kein ersichtlicher Weg hinaus über die Stilgrenzen des sechzehnten Jahrhunderts. Von dem nur wenig jüngeren Blatt ist es nicht mehr weit bis zum rauschenden Bewegungsstil des Barock. Man ist nicht weiter überrascht, wenn man findet, daß einer der fortschrittlichsten niederländischen Graphiker des frühen siebzehnten Jahrhunderts, Herkules Seghers, einen Holzschnitt aus dieser Blütezeit Baldungs, die „Beweinung" (6) kopiert hat. Seghers mag in der massigen Komposition Baldungs etwas wie eine Vorwegnahme seines eigenen, modernen Formgefühls gespürt haben. Es will einem schier unglaublich dünken, daß diesem fortgeschrittenen Bild jene andere, in Abb. 5 wiedergegebene, primitive Fassung des Themas nur um zehn, höchstens um fünfzehn Jahre vorangegangen sein soll.

Der beschlossene Gart des Rosenkranz Mariä

Das Verfahren, ein Bild vom geschnittenen Holzstock zu drucken, ist zu dem Zweck erfunden worden, das handgezeichnete oder gemalte Bild, dessen ausgesprochenes Vorrecht Einmaligkeit und Einzigartigkeit ist, durch massenhafte Reproduktion zu ersetzen. Die ersten Beispiele von Bildholzschnitten stammen aus dem letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts. Des Holzschnitts Tochter (oder war's seine jüngere Schwester?), die Buchdruckerkunst, verdankt ihre Zeugung einem ähnlichen Trieb; ihr Zweck war Massenreproduktion des Buchs, das bis dahin nur als handgeschriebener Kodex, also ebenfalls nur als „Original" existiert hatte.

Während nun aber die bildreproduzierenden Künste — Holzschnitt, Kupferstich, Radierung und Lithographie — selbst in Zeiten ihrer höchsten technischen Vervollkommnung das Originalgemälde nie haben verdrängen können, hat die Verbindung von Holzschnitt und Buchdruck in der Gestalt des gedruckten illustrierten Buchs des fünfzehnten Jahrhunderts endgültig den Tod des durch Jahrtausende geheiligten handgeschriebenen und handilluminierten Buchs bedeutet.

Das mit Holzschnitten ausgeschmückte, in relativ großer Auflage gedruckte Buch wandte sich nun nicht mehr, wie ehedem der Kodex, an einzelne Liebhaber, sondern an die breite Masse der Gebildeten. (Im Vergleich zu heute

2*

war das freilich eine „kleine Mehrheit"; allein im Vergleich zum Mittelalter darf man ohne Übertreibung von einer „breiten Masse" reden.) Die Forderungen, welche diese neue Klasse von Lesern an die Illustration als solche stellten, waren begreiflicherweise sehr verschieden von denen, welche die in ihren einzigartigen Schatz verliebten Manuskriptsammler von einst an die Miniatur gestellt hatten. Man wollte keinen künstlich-kunstreichen Schmuck für Kenner; man wollte die Dinge, von denen der Text sprach, durch das Bild nahe ans Auge gebracht wissen. Anschaulichkeit, Schlagkraft der Formen, Einfalt des Ausdrucks, mit einem Wort: Popularität wurde die Losung für den Stil des Buchbildes. Und die von Grund auf veränderten Bedingungen, unter denen jetzt so ein Buch entstand, kamen diesem natürlichen Verlangen des neuen Leserkreises auf halbem Wege entgegen. Beides wirkte zusammen, um schließlich einen Stil der Buchillustration hervorzubringen, der in allen Punkten grundsätzlich vom Stil der Manuskriptillumination abwich.

Der vergleichsweise billige Preis, zu dem jetzt ein gedrucktes Buch auf den Markt kam, sowie seine gewaltig verkürzte Herstellungsdauer heischten flinke Arbeit vom Illustrator. Den Miniatoren hatte man ziemlich unbeschränkte Zeit gelassen, vom Zeichner für den Buchholzschnitt erwartete man, daß er den Druck des Buches nicht durch sein Säumen aufhielt. Das Tempo, das man vom Einzelnen verlangte, wurde durch Arbeitsteilung noch beschleunigt. Bei besonders umfangreichen Aufträgen teilten sich mehrere Zeichner in die Anfertigung der Vorzeichnungen für den Schnitt, und eine große Schar von Formschneidern war damit beschäftigt, die eingegangenen Zeichnungen auf die Druckstöcke umzuzeichnen und auszuschneiden. Dies Tempo allein hätte schon für Knappheit des Bildausdrucks gesorgt, aber es kam noch etwas anderes hinzu, um diese zu fördern: das war die natürliche Beschränktheit der Technik selbst. Der Holzschnitt hat für die reich ausgestattete Palette des Miniators gar keine Verwendung, denn er kennt nur zwei Töne, das Schwarz oder Rot der Druckfarbe und das Weiß des Papiers. Die „malerische" Ausführlichkeit des seine Miniaturen wie kleine Tafelbilder durchführenden Illumineurs aber hat vollends keinen Platz im Holzschnitt, denn der muß ausschließlich mit der Linie auskommen. Die Einzellinie gibt ihm den Umriß, die Linienschar den Schatten. Nun ist aber auch der Buchstabe, das Grundelement der gedruckten Buchseite, ein rein lineares Gebilde. Wenn das Bild, das diese Seite schmücken will, im Grunde nichts anderes sein konnte,

als die zu Zeilen und Kolumnen geordneten Lettern: Liniengebilde schwarz auf weiß —, so war die vollendete Einheit des Seitenbildes gewährleistet, sobald sich der Buchholzschnitt von allem Wettstreit mit der ganz anders organisierten Miniatur frei hielt und sich eng im Rahmen seiner durch die Technik vorgeschriebenen Möglichkeiten hielt. Aus der Not wurde die Tugend, der Stil. Die Zukunft der Buchillustration ruhte auf Künstlern, die kraft besonderer Begabung imstande waren, ihre dem Text entnommenen Bildgegenstände mit den beschränkten Mitteln des Holzschnitts wirklich zum Sprechen zu bringen und zugleich Bild und Satzspiegel in vollkommener Harmonie zu halten.

Damals wie heute kam es darauf an, das wirklich Anschauliche aus dem Text auszuwählen und das Gedachte ins Sichtbare umzudeuten. Ein so spontaner Augenmensch, ein so dekorativer Zeichner wie Baldung muß von vornherein für diese Kunst wie prädestiniert erscheinen. Wie groß die Leistung war, die er als einer der fruchtbarsten Zeichner für den Buchholzschnitt vollbracht hat, wird man erst ganz begreifen, wenn man sich zuvor klar macht, daß die vorwiegend theologisch-dogmatischen Autoren, deren Werke er zu illustrieren fand, ihm gewiß keine so lockenden Aufgaben stellten, wie sie etwa Balzac oder E. T. A. Hoffmann ihren Zeitgenossen oder den modernen Illustratoren anzubieten hatten. Es ist geradezu verblüffend, mit welch sicherem Griff Baldung aus dem spröden Stoff das Augensinnliche herauszugreifen und mit welcher Unmittelbarkeit er selbst die verzwicktesten Allegorien mit ein paar Strichen lebendig und anschaulich werden zu lassen wußte. Besonders zustatten kam ihm dabei freilich auch der Umstand, daß seine Bildnerphantasie ganz von der ihn umgebenden Wirklichkeit des Alltags genährt war, und daß er deshalb die abstrakten, mystischen Spekulationen seiner Autoren leicht aus ihren mystischen Nebeln ins klare Licht des Sachlichen reißen konnte.

* * *

Unter Baldungs Arbeiten für den Buchholzschnitt steht zeitlich an erster Stelle eine große Zahl von Illustrationen, die er zu dem 1505 in Nürnberg gedruckten zweibändigen Werk des Dr. Ulrich Pinter*): „Der beschlossen gart

*) So die Schreibweise im Erstdruck. In der neueren Baldungliteratur wird der Autor irrtümlich Pinder geschrieben.

des rosenkranz marie" beigesteuert hat. Diese bei weitem umfangreichste Arbeit Baldungs ist wohl auch seine interessanteste und vielseitigste. Der Zahl der Holzschnitte nach, die Baldung heute in dem Buch zugeschrieben werden, können sich keine seiner späteren Veröffentlichungen mit diesem Frühwerk vergleichen.

Der „beschlossen Gart", auch „Marienpsalter" genannt, ist ein theologisch-philosophisches Erbauungsbuch, dessen Entstehungsgeschichte der Autor selbst einleitend gibt. Der „Rosenkranz" — nach Pinters eigenen Worten „gepflanzt mit den wohlriechendsten Röslein von Jericho" — soll „als ein Kränzlein der Jungfrau Maria" verstanden werden. Das Werk umfaßt elf Bücher in zwei stattlichen Foliobänden.

Die umfangreiche Leistung, ganz und halbseitige Titelbilder zu den sämtlichen Büchern sowie größere und kleinere Kopfbilder zu fast jedem Abschnitt zu entwerfen, verteilt sich auf mindestens drei verschiedene Mitglieder einer eng mit Dürer verbundenen Nürnberger Werkstatt. Außer Baldung ist uns heute Schäuffelein und Kulmbach als Zeichner erkennbar. Ein weiterer Teil der Schnitte gehört einem noch nicht identifizierten Anonymus, dessen primitive Arbeiten sich nicht eben vorteilhaft neben denen der Genannten ausnehmen*).

Das Buch hebt an mit der Klage derer, die in der Hölle nach Erlösung schmachten. Die Unerlösten des Alten Testaments — Adam voran, dann David (17) — mahnen zu geduldigem Ausharren. Indes der Teufel ihrer spottet, weissagen die Propheten die kommende Erlösung durch den Gottessohn. Es geht erregt zu wie in einer Volksversammlung, bis Gott zuletzt das Erlösungswerk beschließt und die Verkündigung an Maria den zweiten Abschnitt eröffnen darf. Diese Betrachtung über Sünde und Erlösung, das wollen wir nicht verschweigen, wird erst durch Baldungs kleine Kopfbilder zu einem dramatischen, wie aus einem Mysterienspiel genommenen Akt. Es offenbart sich da das zwiefache Talent des geborenen Illustrators, das Talent eines Flächendekorators ersten Ranges und das eines Regisseurs, der Aktionen von höchster Schlagkraft unvergleichlich zu inszenieren weiß. Erst in Holbeins „Bildern des Todes" finden sich wieder Bildchen, nur wenige Zentimeter groß, in denen ungeachtet des winzigen Formats so die monumentale Span-

*) Hans Vollmer, im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 1908, hat die an der Illustration des „Beschlossenen Gart" beteiligten Hände zum erstenmal unterschieden.

nung eines Mauerbildes eingeschlossen ist, und aus deren Komposition die Erregung eines auf dem Höhepunkt angelangten Dramas so uns entgegenschlägt. Wie Holbein scheint sich auch Baldung im kleinsten Format am wohlsten zu fühlen. Es sind keineswegs die großen Bilder, es sind die allerkleinsten, die uns in diesem Buch am unmittelbarsten ansprechen. Die Passionsszenen im zweiten Band enthüllen uns die zwei Seiten des einigen Baldungschen Talents — die Regisseurbegabung und die Begabung des Bildkomponisten — wenn möglich noch unmittelbarer als die Bilder der Einleitung.

Da hat Baldung (im VII. Buch) viermal nacheinander die Vorführung Christi vor die verschiedenen Vertreter der weltlichen Gewalt dargestellt. Es wäre nach bestehendem Brauch wohl zulässig gewesen, denselben Druckstock in diesem Falle viermal zu benutzen. Baldung erfindet jedesmal eine neue Komposition. Das Grundschema — der Richter am linken oder rechten Rande, Christus mit seinen Anklägern gegenüber — bleibt unverändert (37); um so erstaunlicher ist es, wie es Baldung gelingt, im Banne dieser Beschränkung die Erregung von Bildchen zu Bildchen anschwellen zu lassen. Steigerung in Gebärdensprache und Mimik, raffinierte Variation in Handhabung der Beleuchtung und allerlei andere bildrhythmische Werte bieten ihm die Mittel zu diesem Crescendo.

Was für eine unheimlich bewegte Szene ist ferner die Verhandlung zwischen Landpfleger und Volk: „Gib uns Barrabam!" (38). Der zum Hohn gekrönte und bezepterte König ist ganz am linken Rande gegeben. Ohne in ein optisches Zentrum gerückt zu sein, bleibt diese Figur die stumme Anklage, die wie ein Orgelpunkt in unserem Ohr fortklingt, während das eigentliche Drama von den anderen, und zwar nur mit gegeneinander vorgereckten Leibern und unheimlich ausdrucksvollen Händen agiert wird. Diagonal durch den Raum aufeinanderzu gebogen verhandeln die Parteien. „Massen" werden mit einem Minimum von Figuren vorgetäuscht. Nur ein genialer Regisseur konnte uns das Gröhlen des Mobs in die Phantasie zwingen mit nur ein paar angedeuteten Händen im Hintergrund, einer erhobenen Hand hier, einem Gesicht mit offenem Mund da. Genau besehen sind es vier Hände, zwischen denen sich die dramatische Hochspannung entlädt.

Nur ein Meister der Ausdrucksgebärde konnte den Heiland im „Judaskuß" ersinnen (36). Als Jesus eben im Begriff war zu gehen, hat ihn Judas mit

dem Kuß angefallen. Seine Arme hat er dem Herrn wie eine drosselnde Schlinge um den Hals geworfen. Durch den mechanischen Zwang dieser Umarmung erklärt sich die Frontwendung des Christuskopfes, nicht durch einen spontanen Willensakt; der Körper verweilt in der anfänglichen Profilstellung. Regungslos, unerschüttert steht der Verratene da, wie eine Verkörperung heldischen Leidens. Auch späterhin erweist sich Baldung als Meister im Erfinden solcher Körperhaltungen, die in der Phantasie des Beschauers die Suggestion eines Vorher und Nachher hervorrufen; die Eva im „Sündenfall" von 1519 (1), von der eingangs schon die Rede war, ist ein Beispiel.

Wie Baldung seinen Regieeinfällen übrigens als Zeichner immer die denkbar sprechendste optische Klarheit zu sichern bemüht ist, zeigt das „Abendmahl" (34). In dem Gedränge um den runden Tisch — es ist das nordisch mittelalterliche, nicht das durch Leonardo allbekannte italienische Schema — behaupten sich mit durchschlagender Klarheit das Hauptmotiv, die Darreichung des Bissens an den Verräter, und das Antlitz Christi, das einzige streng frontal und vertikal gesehene Gesicht im ganzen Bild; kein kleines Kunststück bei dem Gewimmel im engsten Raum! Wie „ein Band, das alle vereinigt", ist der Rand ganz dicht um die Versammlung geschlungen.

Dem Verhältnis zwischen Rahmen und Szene hat Baldung auch sonst seltsame Stimmungen abgewonnen. In der „Verspottung" (39) zieht er den oberen Rand so tief herab, daß Arme und Köpfe der Schergen teilweise überschnitten werden. Die ganze Stimmung erhält dadurch etwas Gedrücktes; es ist einem, als müsse man sich ducken wie Christus unter den Schlägen seiner Peiniger.

Keineswegs in allen Fällen bot sich dem Illustrator Gelegenheit zu dramatischer Beseelung. „Das Geschrei der die Zukunft Christi Begehrenden" (21) (zur Exegese des Kyrie eleison im XI. Buch) ergab nicht mehr als eine sinnfällige Hieroglyphe, eine so allgemeine Situation wie „Die Beichte" (Von der Bußfertigkeit, III. Buch), bestenfalls eine Genreskizze (24). Sonderbarkeiten im Text verbieten ihm zuweilen, eine Szene dramatisch aufzufassen. Im I. Buch wird als Beispiel der „Unüberwindlichkeit göttlicher Liebe" auf Moses angespielt, der am Sinai, da Jehovas aufwallender Zorn die ums goldene Kalb tanzenden Juden vernichten wollte, aus eingeborener Liebe zu ihnen Gott besänftigt habe. Für einen „Regisseur" von Baldungs Format

hätte es nahegelegen, das, was anschaulich und zugleich dramatisch war, nämlich den Tanz um das goldene Kalb selbst, mitdarzustellen. Der Text aber, der fortfährt: „Und darum hält die Liebe mit ihrer Stärke die Hand Gottes auf, daß sie nicht schlag den Teufel, sondern feurige Kohlen sammle auf sein Haupt", zwang Baldung zu jener blassen Allegorie, die niemand ohne den Text versteht. Das kalbsköpfige Tier in der Ecke, das Moses vor dem Schwert des Herrn bewahrt, ist Satan (31).

Mit „beziehungsreichen" Illustrationen wie den letztgenannten kommen wir zu einer Gattung von Bildaufgaben, die damals ebenso beliebt gewesen zu sein scheint, wie sie uns heute fast unerträglich steril anmutet. Ich meine gewisse theologische Gedankenspielereien, denen selbst ein Illustrator wie Baldung keine „Anschaulichkeit" abgewinnen konnte. Was in aller Welt fängt man mit einem Text an, der dem Leser „die göttliche und gemütliche Überhöhung, darin unserer Seele Ruhe gegeben wird in Christo Jesu" zeigen will? In dem betreffenden Kapitel hat Baldung solange gesucht, bis er die Stelle fand, wo „das Gemüt eines mit vollkommener Erleuchtung Kontemplierenden gleich einem Cherub mit sechs Flügeln über sich selbst hinausfliegt". Der Cherub, der mit ekstatisch ausgebreiteten Armen sein Antlitz dem Gekreuzigten zuwendet (15), ist, verglichen mit der schwerfälligen Allegorie des Textes, ein ganz lebendiges Bild. Vollends gilt das von dem „Wächter auf der Zinne" (27), vor dem niemand, der den Text nicht kennt, auf den Gedanken kommen würde, daß das eine Allegorie sein soll, nämlich „die Vernunft des Mannes, die als des Herzens Wächter, angetan mit dem Harnisch der göttlichen Tugend, umgeht auf der Mauer von einer Schanze zur anderen, um zu spähen, ob ein Feind naht". Mehr oder minder allegorisch ist die größere Hälfte der Illustrationen zum „beschlossenen Gart". „Christus vermittelt zwischen Adam und Gott" (19), „Christus steht zwischen Adam und dem Teufel" (16). Die Leser durften Baldung schon dankbar sein, daß er ein paar allgemeinverständliche Symbole aus dem Wust theologischer Symbolistik, in den der Text sich fortwährend verliert, herausstellte. Manch ein anderer hätte nicht so klipp und klar auf den allegorischen Apparat verzichtet, denn Dr. Pinters Text war mit „Bildern" geradezu gespickt! Aus der Häufung von Sinnbildern in dem Satz: „Der Bogen ist das Kreuz Christi, das aufgezogen ward von dem Teufel zum Tode Christi, Pfeile und Geschosse waren Schmach, Lästerung, Spott, Scheltworte, Pein und

Geißelung", läßt Baldung nur den „Bogen" gelten und hängt ihn ans „linke Horn" des Kreuzes. Eine philosophische Betrachtung über den „Aufstieg des menschlichen Verstandes zu Gott und den Abstieg der göttlichen Erkenntnis zu den Menschen" versinnlicht er als eine Art Wettklettern auf einer Doppelleiter und wiederholt denselben Druckstock an anderer Stelle, um den ganz abstrakten Gedanken zu illustrieren, daß Christus, um die Menschen zu erlösen, „ebenso tief unter seine Göttlichkeit hinabsteigen mußte, wie Adam in seiner sündigen Überheblichkeit über sich hinaus gestiegen war" (20).

Einige der Allegorien machen sich auf den ersten Blick verständlich. So der heute noch häufig als Sinnbild der Gottesliebe dargestellte Pelikan (25). Der „Eques Christianus" im Kampf mit dem Türken (22) als Illustration zu einem Abschnitt „vom Glauben als Wappnung des christlichen Gemüts" war den Lesern zur Zeit der Türkenkriege natürlich ein geläufigeres Bild als uns heute. Aber selbst da, wo uns der alte symbolische Sinn abhanden gekommen ist, verstehen wir Baldung kraft seiner drastischen Augensinnlichkeit ganz ohne Dolmetscher. Abb. 23 z. B. bedarf kaum des Textes: „Der Glanz des Glaubens wirkt drei Kräfte in der Seele, die erste im Herzen, die andere im Mund und die dritte in den Werken."

Von einigen anderen Allegorien muß gesagt werden, daß sie zwar bis zur Drastik anschaulich sind, daß wir Neuzeitler aber erst nach der Art des Baldungschen Publikums denken lernen müssen, wenn sich uns die tiefere Meinung erschließen soll. Darunter sind einige ganz schnurrige Sächelchen.

Mit einiger Verblüffung wird man z. B. feststellen, daß, was man zunächst für eine Darstellung von Cimon und Pera oder für eine Allegorie der Caritas gehalten hätte, tatsächlich etwas ganz anderes bedeutet (28). In den Zeilen unmittelbar unter dem Bilde spricht der Prediger von der Sünde als einer alten Gewohnheit, von der ein guter Christ „entwöhnt" werden müsse. Ginge es nur nach dieser einen Stelle, so könnte man allenfalls noch zweifelhaft sein, ob man denn auch richtig interpretiert habe. Zieht man aber eine andere Stelle zu Rate (Bd. I fol. 135), zu welcher der Anonymus den gleichen Gegenstand gezeichnet hat, so kann Baldungs Bild gar nicht anders gedeutet werden als so: Der alte Mann, der da an der Mutterbrust trinkt, ist nach den Worten des Propheten Jesaias „eins der hundert Jahre alten Kinder", die noch nicht entwöhnt sind, sondern „alle Zeit an den Brüsten der gegenwärtigen Wollust hangen". Das Bild macht also hier

einmal von seinem eigentümlichsten Vorrecht Gebrauch, nämlich von dem Vorrecht, „bildlich" zu reden. Ganz ähnlich behält Baldung, wo der Text davon spricht, „daß das Wasser der zeitlichen Wollust die Schrift der zehn Gebote von dem Pergament unseres Gedächtnisses tilgt", den „bildlichen" Ausdruck aus dem Buch in seinem Holzschnitt bei und schildert einfach ein Paar, das gemeinsame Freuden im Wasser genießt (29). Daß es bei diesem Bad freilich nicht nur um seelische Reinlichkeit geht, hat wohl jeder damals gewußt. Die Badstuben waren zu Baldungs Zeit so sehr der Tummelplatz der „zeitlichen Wollust", daß die Kalenderbücher — wie z. B. der bekannte Augsburger Kalender von 1480 — ein Liebespaar in der Badewanne abbilden mit der Warnung, „man sälle in keynem heißen Zeichen (Sternbild) in die Badstuben geen". Baldungs Symbol wird jeder auf seine Weise verstanden haben; der eine so, der andere anders.

In solchen Genrebildchen enthüllt sich zuweilen Baldungs Meisterhand mit unerwarteter Eindringlichkeit; vollends, wenn man sich klar gemacht hat, mit welcher Genialität die heitere Schaubarkeit den abstrusesten Gedankengängen des Textes abgelistet worden ist. Da ist im II. Buch ein Abschnitt, überschrieben „In Verwunderung" (scil. über die Leiden Christi). Baldung hat aus dem Text ein rechtes „Bild" herausgegriffen; freilich es bedurfte eines Baldung, um das Bild, das gewissermaßen zwischen den Zeilen des Textes verborgen bleibt, überhaupt zu „sehen". Die Rede ist da von dem Reclamatorium, dem roten Tüchel, mit dem der Waidmann seinen Jagdfalken zurückruft: „Ich habe euch gerufen, und ihr habt es verachtet und ausgeschlagen; ich habe ausgestreckt meine Hand, und es war keiner, der sie hätte angesehen. Darum werde ich lachen in eure ewige Verdammnis." Kein anderer damals hätte dies Gleichnis so zugleich naiv und wirklichkeitsfrisch in ein Genrebild umgesetzt, der Jäger, umspielt von Waldluft und Sonne, der seinen Falken zurückwinkt (30).

Beim Durchblättern der Illustrationen des „beschlossenen Gart" findet man bald heraus, daß die Baldung zugeschriebenen Holzschnitte von sehr verschiedener Qualität sind. Manche Originalvorzeichnung Baldungs ist offenbar den technischen Unfähigkeiten des Formschneiders zum Opfer gefallen*).

*) Wie die besten Einfälle durch mangelhaften Schnitt ruiniert werden können, zeigt gleich „Der Gekreuzigte zwischen Sündenfall und Meßopfer" (14). Höchst mangelhafte Behandlung des malerischen

Das kleine Format, dem man zunächst die Schuld geben möchte, spielt aber tatsächlich dabei keine wesentliche Rolle. Gewiß ist es unendlich viel schwerer, die Frische einer Vorzeichnung in einem winzigen Formschnitt zu bewahren als in einem vergleichsweise großen, hängt doch die Präzision des Ausdrucks oft von dem Volumen eines Pünktchens ab. Die Versager finden sich aber merkwürdigerweise fast durchweg in den Blättern mittleren Formats, während die ganz kleinen Blättchen auch technisch zu dem Subtilsten zählen, was der deutsche Holzschnitt zu Anfang des XVI. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Ich verweise auf den „Schmerzensmann" (33). Auch sei noch einmal an die oben in anderem Zusammenhang besprochenen Vorführungen Christi erinnert, aus deren Folge ich das Blatt „Christus vor Pilatus" (37) besonders herausgreife. Wie unerhört delikat so ein wirklich guter Holzschnitt ist, merkt man erst recht, wenn man versucht, ihn im gleichen Maßstab nachzuzeichnen. Die verschiedenen Härtegrade der Striche sind aufs feinste abgestuft und helfen, das Wichtige vom minder Wichtigen und Belanglosen optisch zu scheiden. Jeder kleinste Strich „sitzt" und duldet nicht die leiseste Veränderung. Die ausdrucksvollen Augen Christi, die impertinente

---

Geflimmers im Hintergrunde. Das Gesicht des Gekreuzigten vollkommen verschnitten. Weil der Formschneider die von Baldung stets so sorgfältig ausgenutzten verschiedenen Härtegrade der Umriß- und Binnenlinien nicht verstand, ist das Blatt mit dem Pelikan (25) optisch teilweise unklar ausgefallen. Man weiß nicht, wieviel junge Vögel sich eigentlich unter den Ständern des alten befinden. Das Blatt mit dem sechsflügeligen Cherub (15) ist ebenfalls jammervoll verschnitten. Wie flüssig eine solche achsenreiche Bewegung im Original ausgesehen haben mag, verraten unter den besseren Schnitten der stehende Akt in „Ratschlag Davids" (17), der „Kampf zwischen dem Christen und Türken" (22) und vollends der Scherge in der „Vorführung Christi vor Pilatus" (37). Auch der Ansatz der Flügel an den Beinen ist mißverstanden. (Zwei Flügel am linken Bein, keiner am rechten!) Die Umrißlinien der Beine sind so ungeschickt ausgefallen, daß der Gang, der in Baldungs Vorzeichnung leicht und beschwingt gewesen sein dürfte, nun über die Maßen schwer und schleppend wirkt. Völlig verzeichnet ist im selben Blatt das Kreuz, das unten von vorn, oben von der Seite gesehen ist, ohne daß die vertikalen Grenzlinien des Stammes logisch zusammenhängen. Grobe Vergeßlichkeiten und Mißverständnisse sind häufig. Ich verweise auf: „Adam und Christus auf der Leiter" (20). Die miserable Verkürzung des linken Beines bei Adam! Die zweitunterste Sprosse an Adams Leiter ist nur bis zum Fuß mit zwei Strichen eingefaßt, die Fortsetzung des oberen Striches jenseits des Fußes ist aber vergessen. Aufschlußreich für das geringe Verständnis der Formschneider gegenüber Baldungs Vorzeichnungen sind auch „Die Väter in der Vorhölle" (21). Hier hatte offenbar Baldung seine Feder bei der Vorzeichnung laufen lassen und hatte die horizontalen Schattenlagen am Boden die diagonalen Striche, welche die untere Türschwelle gegen den freien Platz abgrenzen, durchschneiden lassen, ohne die so entstehenden Kreuzschraffuren nachträglich auszumerzen. Wenn Baldung einen solchen Holzschnitt selber ausführte, bzw. die Ausführung des Schnittes überwachte, so hielt er darauf, daß Kreuzschraffuren prinzipiell vermieden wurden. Hier hat der Holzschneider sklavisch und mit großer Mühe etwas nachgeschnitten, was sicher so nie in Baldungs Absicht gelegen hatte. Auch der sinnlose Wechsel in den Schraffurlagen (vertikale Schraffuren auf dem einen erhobenen Arm des rückwärtigen Vorvaters) beweist empfindliche Mißverständnisse auf seiten des Formschneiders.

Physiognomie des vordersten Schergen und dessen vielsagende Gebärde sprechen deshalb so überzeugend und eindeutig. Man mache sich ferner klar, wie in diesem winzigen Bild die räumliche Lage und Haltung jedes Gliedes unmißverständlich präzisiert ist. Zwischen der herabhängenden Hand Christi und dem rechten (beschatteten) Bein des Schergen ist noch ein Zipfel von dessen zerfetztem Kittel eingeschoben. Wie bestimmt distanzieren sich die räumlichen Abstände und die farbigen Valeurs in dieser Fläche von nur wenigen Quadratmillimetern! Jede Umrißlinie hat ihr individuelles Leben, ihre eigentümliche Dynamik. Plötzliche Verdickungen wechseln mit plötzlichen Verjüngungen bis herab zu haardünnen Stegen, wobei wiederum beachtet werden will, daß das Bild im ganzen durchaus wie ein skizzenhafter rascher Einfall wirkt. Ähnliche Feinschnitte finden sich durchweg in den Passionsdarstellungen, aber auch unter manchen der symbolisch-allegorischen Blätter. Wo Baldung zur Illustration des „Hallelujah" (32) drei wunderbar „echt" beobachtete Musikanten durch das Land ziehen läßt, da gibt er ihnen nicht nur einen überaus flüssig-beweglichen Umriß, sondern leiht zugleich dem Bildchen, das ebenfalls nur skizzenhaft und flüchtig wirken will, durch das rauschende Auf und Ab von Licht und Schatten ein musikalisch beschwingtes „Brio", welches die freudige Stimmung des Bildes trägt.

Von solchen „Feinschnitten" bin ich mehr und mehr überzeugt worden, daß Baldung nicht nur die Vorzeichnungen dazu geliefert, sondern daß er sie eigenhändig aus dem Holzstock geschnitten hat. Die Frage nach der Eigenhändigkeit des Schnittes ist bei Baldung vielleicht noch weniger als bei Dürer endgültig mit ja oder nein zu beantworten, und völlig beweiskräftige Gründe sind Zweiflern gegenüber weder dafür noch dagegen vorzubringen; es gibt da höchstens Wahrscheinlichkeitsgründe.

Daß ein so produktiver Zeichner für den Holzschnitt, wie Baldung es Zeit seines Lebens war, vor allem die Technik aus dem Grunde erlernt hat, steht über jedem Zweifel. Daß er, auch wenn er kein Neuling mehr war, gerade in Dürers Werkstatt, wo ein neuartiger Stil entwickelt und fortgesetzt umgebildet wurde, besonderen Anlaß fand, das Schneidemesser selbst zu führen, ist eigentlich zu erwarten. Die Vermutung aber, daß er in einem Erstlingswerk dieses neuen Stils sich eine Gruppe von Holzschnitten zur eigenhändigen Ausführung vorbehielt, ist so natürlich, daß das Gegenteil beinahe seltsam

wäre. Und nun vergleiche man einmal ein Blättchen wie den „Wächter auf der Zinne" (27) mit einem der geringeren mittelgroßen Blätter, von denen oben die Rede war. Während man hier immer wieder auf mißverstandene Übertragung der Originalvorzeichnungen stößt, findet man dort, daß die geistreichsten graphischen Einfälle unmittelbar aus der Technik des Holzschnitts herzuleiten sind. Der „Wächter auf der Zinne" macht geradezu den Eindruck einer „Holzschnittimprovisation", das Wort etwa so verstanden, wie man von mancher Rembrandtschen Radierung als Improvisation spricht. Mir scheint, nur wer selbst gewohnt war, das Schneidemesser zu führen, konnte auf solche kombinativen Wirkungen verfallen, wie sie in der Behandlung des Schlagschattens am rechten Fuß auffallen, wo ein einziger nach rechts und links unregelmäßig ausgezackter Schattensteg gleichzeitig den Schuh rundet, den Kernschatten reich macht und ihn wiederum mit dem weicheren Schatten am Boden zusammenfließen läßt. Auch die plötzlichen horizontalen Schattendrucker unter dem rechten und über dem linken Unterarm, ferner die ganz „impressionistische" Verknüpfung des Dachfirstes mit der Hauswand durch ein paar breite schwarze Bänder, sowie schließlich die Behandlung der als weiße Fläche vor dem Dach gesehenen Helmfeder, all dies — mit den geringsten und zugleich wirksamsten Mitteln aus dem winzigen Format herausgeholt — scheint mir zu beweisen, daß Baldung hier selbst das Schneidemesser geführt und die ihm während der Ausführung der Vorzeichnung jeweils einfallenden technischen Möglichkeiten improvisierend ausgenutzt hat. Nur vor diesem und einigen wenigen anderen Holzschnitten gewinnt man den unabweislichen Eindruck, daß die manuelle Arbeit am Holzstock die Phantasie des Formschneiders schöpferisch angeregt habe. Diese Blätter gehören meines Erachtens bis zum letzten Schnitt des Messers Baldung selbst.

Die Frage, ob und warum Baldung eine ganze Reihe von Vorzeichnungen fremden Formschneidern überließ, sich selbst aber — und zwar in sehr unterschiedlicher Weise — mit dem Ausschneiden einer kleinen Zahl befaßt hat, bringt uns auf die Erörterung eines weiteren Problems von größter Bedeutung: das Verhältnis des jungen Baldung zu Dürers Werkstatt überhaupt.

Da Ulrich Pinters Buch 1505 in Nürnberg erschienen ist und einige seiner Illustratoren, wie Schäuffelein und Kulmbach, damals in Dürers Werkstatt nachweisbar sind, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der gesamte Illustra-

tionsauftrag eben dieser Werkstatt erteilt worden war; woraus sich von selbst ergibt, daß Baldung damals dieser Werkstatt angehörte. Es ist völlig ausgeschlossen, daß der junge, unbekannte Elsässer etwa aufgefordert worden wäre, als einziger Externer bei dem Nürnberger Unternehmen mitzuwirken, oder gar, daß er die Erlaubnis erhalten hätte, seine Vorzeichnungen von außerhalb einzusenden. Baldung muß damals in Nürnberg gewesen sein und dort unter den Augen Dürers gearbeitet haben. Dieser Schluß ist so zwingend, daß es weiterer Beweise für seine Anwesenheit in Dürers Werkstatt — die übrigens nicht beizubringen sind — gar nicht bedarf.

Diese Argumentation ist keineswegs entbehrlich, weil nämlich die in Rede stehenden Holzschnitte Baldungs, soweit ihr Stil in Frage kommt, als Beweis nicht genügen würden. Soviel ist vielmehr gewiß: stünden diese Holzschnitte nicht in Pinters zu Nürnberg gedrucktem Buch, hätten sie nicht Schäuffeleins und Kulmbachs Illustrationen zur Seite und wäre der oben getane Schluß, daß Baldung demnach unter Dürers Ägide gearbeitet haben muß, nicht so zwingend, — man würde vor einem Forum von Kunsthistorikern einen schweren Stand haben, die Behauptung durchzufechten, daß die Mehrzahl von Baldungs Illustrationen in den Stilkreis der Dürerschule gehören.

Ihr Wesen ist nichts weniger als dürerisch. Man kann es etwa so definieren: das Skizzenmäßige ist darin zum Stil erhoben. Mit allen Mitteln des Holzschnitts soll der Eindruck einer flüchtig hingeworfenen Federimprovisation festgehalten werden. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, sehen die Schnitte aus wie Vorwegnahme des xylographischen Stils der „Münchner Bilderbogen" und der Bücher Wilhelm Buschs, also einer Stilrichtung des späten neunzehnten Jahrhunderts. Und gerade das betonte Unterlassen aller plastischen Durchführung sowie der Verzicht auf bildmäßige Geschlossenheit — die später, z. B. im „Hortulus animae" so auffallend in Erscheinung tritt — erscheinen auf den ersten Blick undürerisch.

Die Faktur solcher Schnitte, wie sie in Abb. 15—25 oder in Abb. 32 wiedergegeben sind, ist folgende: Mit wenigen, freilich flüssigen und sehr suggestiven Strichen werden die Umrisse der Figuren hingezeichnet; ein paar Parallelschraffen, betont willkürlich in der Anlage und vor allem im jähen Wechsel der Richtungen, schattieren diese Umrisse und heben sie vom Grunde ab. Umgebender Raum oder Landschaft werden geflissentlich vernachlässigt.

Ein paar rasche Striche deuten hügeliges Terrain an, eine Kurve genügt für den Horizont. Von Dürers Art, mit geordneten Strichlagen die körperliche Rundung gewissermaßen abzutasten und dem Auge den ununterbrochenen Zusammenhang der Oberflächen nahezubringen, findet sich keine Spur. Baldungs abgehackte, ungerundete Schraffen erzeugen ein flackerndes Hell und Dunkel.

Diese seine skizzierende Manier dient aber auch einer Optik, die die Dinge überhaupt anders als Dürer sieht. Für Dürer erschöpfte sich Sinn und Zweck der Kunstform in der vollkommensten linearen Beschreibung der plastischen Existenz. Licht und Schatten waren mehr oder minder Mittel zur Klärung räumlicher Verhältnisse, zumal in jenem Jahrfünft. Was aber Baldung betrifft, so wird niemand verkennen, daß er das Zeug zu einem Impressionisten hatte. Neben einem so kecken „plein air"-Stückchen wie dem am Waldrand vor besonnter Wiese stehenden „Waidmann mit dem Falken" (30) wirkt selbst Dürers „Heimsuchung" aus dem Marienleben, gerade weil die Aufgabe ähnlich gestellt ist, fast wie eine neutrale Beleuchtungsstudie. Das „impressionistische" Sehen, welches Baldung im „Waidmann" offenbart, verlangte vom Formschneider eine Technik, die von der in Dürers Werkstatt geübten erheblich abwich. Wenn Baldung, wie ich glaube, diesen Stock selbst geschnitten hat, so ist er notgedrungen ganz undürerisch zu Werke gegangen. Um den paar Linien, mit denen er im Bilde Helligkeiten und Dunkel erzielt, „Valeurs" zu geben, verdickt er die Randlinien an einzelnen Stellen zu Druckern, die durch plötzlichen Kontrast das Weiß des Papiers zu wirklichem, ganz hellem Licht steigern (z. B. am rechten Fuß unten links am Rande, am linken unteren Umriß der winkenden Hand und an der Fortsetzung davon im unteren Umriß des Baumastes; die Rahmenlinien sind ebenfalls beständig als Lichtsteigerer benutzt). Dürer wäre auch kaum auf die „impressionistische" Fleckenabbreviatur verfallen, mit der Baldung das Kruzifix auf dem Meßgewand des Priesters in Abb. 14 wiedergibt.

Nun sind freilich nicht alle „eigenhändigen" Schnitte Baldungs von derselben Art. Im „Wächter" (27), in der „Verspottung" (39) und den zugehörigen Passionsbildern meldet sich ein feinerer, ausgesprochen linearer Stil, der wie eine Vorbereitung auf die Illustrationen zum „Seelengärtlein" anmutet, zu einem Stil also, in dem echt Dürerische Prinzipien Fuß gefaßt haben: Figur und Raum als bildmäßig geschlossenes Ganzes; Helles aus

dunklem, im Rahmen verankerten Grunde entwickelt; geordnetes, organisch gerundetes Schraffursystem (vgl. Abb. 42—62).

So betrachtet spiegeln die Illustrationen zum Beschlossenen Gart den Verlauf einer Entwicklung Baldungs unter dem Einfluß Dürers. Am Anfang steht eine impressionistische, undürerische Skizzenmanier, die aber bald Dürers bildmäßiger Geschlossenheit weicht und im Gärtlein vollständig verschwunden ist. Diese Skizzenmanier, die Baldung sicher nicht bei Dürer gelernt hat, muß er aus dem Elsaß mitgebracht haben. Der Umstand, daß er in der Werkstatt Dürers diesen Stil eine Weile nicht los geworden ist, läßt darauf schließen, daß er ihm in vorausgegangenen Arbeiten bis zu gewissem Grade zur Routine geworden war. Ähnliche skizzenhafte Holzschnitte in dem 1503 zu Nürnberg publizierten „Salus animae" sind mit Recht für Baldung in Anspruch genommen worden. Das Vorbild für die Illustrationen dieses Büchleins stammte aber aus dem Kreise der elsässischen Kunst; es ist der 1498 bei Währinger in Straßburg gedruckte „Hortulus animae" gewesen.

So wenig der frühe Holzschnittstil Baldungs, äußerlich betrachtet, mit dem damaligen Stil Dürers und seiner Werkstatt zusammenstimmt, so sehr harmoniert er doch innerlich, d. h. nach Richtung und Absicht, damit. Während des ersten Jahrfünfts des sechzehnten Jahrhunderts war Dürer dabei, den flammenden Stil der „Apokalypse" zu dem sachlich ruhigen des „Marienlebens" umzumodeln. Daß Baldung, in dessen späteren Werken die ornamental geschwungene, barockgotische Linie so auffallend in Erscheinung tritt, damals so gar nichts von Dürers Gotik angenommen hat, erklärt sich wahrscheinlich damit, daß Dürer, der gerade eben diesen Stil zu überwinden sich bemühte, seine Schüler dagegen eingenommen haben mag, etwa so wie der „klassische" Goethe den werdenden jungen Dichtern seiner Zeit die Lektüre des „Werther" zu vergällen suchte.

Allein, wie dem auch sei, in den Holzschnitten der Apokalypse hatte Dürern bereits das eine stilistische Ziel vorgeschwebt, nach dem er auch im Marienleben noch strebte. Dieses Ziel war: die freie Federzeichnung im Holzschnitt zu einem Stil zu kristallisieren. In dieser Absicht nun scheint Baldung mit Dürer eines Sinnes gewesen zu sein. Auch Baldung hatte, wie wir gesehen haben, verlangt, daß der Formschneider sich der Federskizze Strich für Strich anpassen sollte, und zwar einschließlich aller Willkürlichkeiten. Der Schnitt sollte das Skizzenmäßige der Vorzeichnung geradezu unterstreichen. In

3

diesem letztgenannten Punkte aber wich Dürer von Baldung ab. Dürers Vorzeichnungen zum „Marienleben" sehen nicht aus wie flüchtige Skizzen. Sie sind sorgsame Zeichnungen, in denen ganz offensichtlich die Federtechnik sich soweit als möglich den Bedürfnissen der Formschneidetechnik angepaßt hat. Dürer hatte im Verlauf seines Schaffens mit klarem Blick etwas erkannt, was Baldung noch zu lernen blieb, nämlich, daß das Problem des Holzschnitt*stiles* nicht nur einseitig zu lösen sei; nicht nur der Formschneider mußte sich anpassen lernen, auch die Zeichnung selbst mußte den Anforderungen der Schneidetechnik entgegenkommen, wenn zu guter Letzt ein ruhiger, bildmäßig geschlossener Gesamteindruck herauskommen sollte. Gerade aus solcher Einstellung heraus erklärt sich ja der graphische Stil von „Marienleben" und „kleiner Holzschnittpassion" im Gegensatz zu dem der „Apokalypse".

Solche stilistischen Forderungen scheinen Baldung während seines Aufenthaltes in Dürers Werkstatt nach und nach aufgegangen zu sein. Als er zuerst dort eintrat, suchte er noch nach oberdeutscher Art gerade in der Willkür des Skizzenhaften den Ausdrucksreiz des Holzschnitts. Unter dem wachsenden Einfluß Dürers aber ist diese erste Manier bald einer anderen gewichen. Allmählich schichten sich auch in Baldungs Vorzeichnungen modellierende Schraffen zu geordneten Lagen; sie bemühen sich, die Form fest und klar zu umrunden. Die Kreuzigung (13), das einzige große Bild im Beschlossenen Gart, zeigt den Einfluß des Werkstatthauptes ganz deutlich. Hier, im größeren Format, mochte der Schüler sich wirklich einmal mit dem „Marienleben" seines Meisters messen. Die flüssigen, kalligraphischen Umrisse, der silbrig kühle Gesamtton und die logisch klare Schichtung der verschiedenen Pläne sind zwar rechte Dokumente des ganz undürerischen Temperaments, von dem in der Einleitung die Rede gewesen ist, und über der Eleganz der Ausführung ist der Gefühlsinhalt zweifellos zu kurz gekommen. Aber das Blatt zeigt auch, wie konsequent Baldung seine anfängliche Skizzenmanier zu überwinden und statt ihrer die technischen Qualitäten Dürers zu erwerben sich bemüht hat.

Das Seelengärtlein

Nur noch zu einem Buch hat Baldung während seiner Nürnberger Zeit die Illustrationen geliefert; es sind die drei Holzschnitte zu Ulrich Pinters „Speculum passionis" (Nürnberg 1507). Erst in Straßburg hat er die Buchillustration wieder aufgenommen. Daß er sich den kristallklaren Stil Dürers inzwischen ganz zu eigen gemacht hatte, beweisen seine sechs Holzschnittbilder zu Geiler von Kaysersbergs „Granatapfel" (Straßburg 1511), deren klares Lineament sich aufs engste an Dürers, 1510 zur „Großen Passion" und zum „Marienleben" nachgelieferte Schnitte anschmiegt.

Aus der allerersten Zeit in Straßburg stammt das lustige Bild zu Nikolai von Wyles „Guldin Esel"*), das, wenn auch übel „verschnitten", mit Baldungs Einzelholzschnitten aus der Zeit um 1507—1509 gut zusammenstimmt und obendrein signiert ist. Das Bild zeigt die Magd Palestra, die den Lucianus, statt ihn das Fliegen zu lehren, mit Hilfe einer Salbe zu einem Esel macht. Die Verwandlung vollzieht sich, während die Alte ihm „gar zärtlich, die Ohren und den ganzen Leib streichelt."**)

* * *

Baldungs Tätigkeit für den Holzschnitt war nie reger als in jenen ersten Straßburger Jahren. Gleichzeitig mit Gemälden entstand eine große Anzahl von Einzelholzschnitten, darunter das Bildnis des Markgrafen Christoph von Baden, das erste deutsche Holzschnittbildnis (11). Auch die ersten Versuche im Druck von mehreren Platten, im sog. Tonschnitt, wie der oben aus-

*) „Translazion ... des hochgeachteten Nicolai von Wyle ... etlicher Bücher Enee Silvij Poggij Florentini", Straßburg, Johannes Bryse 1510. (Vorrede von 1509.) Das in Abb. 41 reproduzierte Bild trägt Baldungs, vom Sebastiansaltar und vom Kupferstich mit dem Lustgreis und der Dirne (beide 1507) bekanntes Monogramm. Ich kann Hans Curjel (Hans Baldung Grien, München, 1923, S. 163) nicht zustimmen, daß Arbeiten mit dieser Signatur aus dem Werk Baldungs zu streichen und an einen „vermutlich aus Augsburg hergekommenen Meister" zu verweisen seien, sondern ziehe es vor, in diesem Punkt dem alten Nagler zu folgen, der (Monogrammisten III Nr. 944) bemerkt, daß, da doch Dürers „Grienhans" nachweislich zu eben der Zeit in Straßburg gelebt habe, wo die Signatur auf Straßburger Holzschnitten erscheint, und man niemand anders mit dem Monogramm identifizieren könne, dasselbe in „Hans Grün" aufzulösen sei. (Ich möchte freilich, wie oben bemerkt, lieber „Hans [von] Gemünd" lesen.) Die durchweg arg „verschnittenen" Blätter stehen dennoch in der Zeichnung Baldungs Art sehr nahe. Ich füge hinzu, daß im Berliner Kupferstichkabinett das oben besprochene, in Abb. 41 reproduzierte Blatt „als zweifellos echter, wenn auch sehr verschnittener Baldung aus der Zeit des „Granatapfels" betrachtet wird" (briefliche Mitteilung von Dr. Willy Kurth, 1925).

**) Nagler, a. a. O., meinte, sie fühle ihm den Puls, wovon nach der Erzählung nicht die Rede ist

führlich besprochene Hexensabbat, eins der populärsten Werke deutscher Kunst, fallen in jene Zeit. Und neben diesen Holzschnitten in breitem Stil entstand dann noch jene besonders reizvolle Reihe von Miniaturschnitten, die den 1511 erschienenen „Hortulus animae", das Seelengärtlein, zieren.

Das ist ein Gebetbuch in Duodezformat, welches sich damals solcher Beliebtheit erfreute, daß ununterbrochene Nachfrage zu fortgesetzten Neudrucken nötigte. Seit dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts erschienen an den verschiedensten Druckorten eine ganze Reihe solcher „Seelengärtlein". Die Anordnung der Bilder und der Wortlaut des Textes blieb seit der ersten Auflage von 1498 unverändert. Zu Beginn stehen ein Kalendarium sowie allgemeine Gesundheitsregeln mit besonderer Berücksichtigung der vier Temperamente und des Einflusses der Gestirne. Dann folgt der liturgische Teil, der Cursus beatae virginis, der Cursus de passione, die sieben Bußpsalmen und die Gebete an die ganze Nomenklatur der Engel, Apostel, Evangelisten und Heiligen. Am Schluß folgen Anweisungen über den Gebrauch der Sakramente.

Schon 1510 hatte der Straßburger Drucker Martin Flach eine Ausgabe des Seelengärtleins veranstaltet, die aber mit älteren Holzschnitten geschmückt war. Als im folgenden Jahr eine neue Auflage nötig wurde, beauftragte Flach den Baldung, fünfundvierzig der alten Schnitte durch neue Illustrationen eigener Erfindung zu ersetzen. 1512 wurden auch die bis dahin noch beibehaltenen dreißig älteren Bilder bis auf einige wenige durch neue Kompositionen Baldungs ersetzt. Weshalb dieser letzte kleine Rest damals nicht ebenfalls ausschied, ist nicht recht erfindlich, denn offenbar war es Flachs Absicht, die gesamte Buchausstattung als einheitliche Sache einem einzigen Meister in die Hand zu geben.

Diese überraschend moderne Einstellung des Straßburger Druckers ist für die Geschichte der Buchillustration von größerer Bedeutung, als man auf den ersten Blick vermutet. Schon Muther*) hat darauf aufmerksam gemacht, daß bei gewissen Lieblingsbüchern jener Zeit (zu denen der „Hortulus" unbedingt gerechnet werden muß) mit Vorliebe die einmal eingeführten Illustrationen beibehalten wurden, selbst dann, wenn es sich um ganz primitive Bilder handelte. In unserem Falle nun sehen wir deutlich einen Bruch

*) R. Muther, „Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance", München 1884, S. XIII.

mit dieser Tradition. Von Ausgabe zu Ausgabe fortschreitend wird Baldung nach und nach zum ausschließlichen und alleinigen Buchausstatter. Seine modernen, im Ton oft merkwürdig bürgerlich-weltlichen und naiv oberflächlichen Bildchen treten zuweilen seltsam kontrastierend als Begleitung zu dem archaisch strengen, meist feierlich hymnischen Text der Gebete. Da sie den optischen Eindruck beherrschen, verändern sie gewissermaßen den Grundton des ganzen Buches.

Ein gewisser Widerspruch zwischen Bild und Text wird ab und zu fühlbar, z. B. beim „Heiligen Sebastian" (55). Mutet diese ganz auf Freiluft eingestellte Studie eines Akts in weiter sonniger Berglandschaft nicht sonderbar an als Begleitbild zu einem feierlichen Sebastiansgebet, das „den Krieger" feiert, mit besonderem Hinweis darauf, daß er einst die Lombardei von der tödlichen Pest befreit habe? Die leichte Rokokostimmung der Lichtverteilung und der geschwungenen Kurve des Heiligen ist aber durchaus bezeichnend für den ganzen Charakter der Baldungschen Illustrationen in diesem Buch. Ganz ähnlich wie in der Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts haben diese Illustrationen weniger deskriptiven als vielmehr schmückenden Charakter, womit nicht bestritten werden soll, daß gerade diese Bilder wunderbar leicht zwischen dem altertümlichen Text und dem modernen Gefühl der Gläubigen, die das Gebetbuch gebrauchten, vermitteln.

Will man die Bilder künstlerisch würdigen, so muß man sich über ihren besonderen Zweck klar werden. Teilweise dienen sie einfach als Merkzeichen zum geschwinden Auffinden der betreffenden liturgischen Textstellen. Dem Cursus beatae Mariae virginis wird blattgroß die „Verkündigung" vorangestellt. (Nicht von Baldung.) Der Beginn der Horae compassionis Mariae wird markiert durch die „Pieta", und ebenfalls ganzseitig steht die Kreuzigung vor dem Cursus de passione Christi. Dem „Gebet an den eigenen Schutzengel" ist ein Bild beigegeben, das einen Beter mit seinem Schutzengel zeigt (50). Aus dem gleichmäßig festlich dahinrauschenden Wortstrom, der die vielen Kirchenfeste begleitet, werden die Hauptfeste wie mit Fanfaren durch besondere (viertelseitig in den Text gestellte) Bilder herausgehoben: Epiphanias (43), Ostern (46), Pfingsten, Fronleichnam, Allerheiligen (letzteres nicht von Baldung), Weihnachten (42). Bei einigen Gebeten ersetzen die Holzschnitte gewissermaßen das Altarbild. Der Grund hierfür ist in dem Umstand zu sehen, daß mit vielen Gebeten besondere Indulgentien verknüpft

sind, die demjenigen zugute kommen, der das Gebet „vor dem Bilde" der Dreieinigkeit (48) oder des Gekreuzigten (44) verrichtet. Das ist der Grund, weshalb im letzteren Falle dem Gebet ein zweites Bild der Kreuzigung vorangestellt wird, und zwar in der besonderen, von der ersten Kreuzigung abweichenden Form, daß Johannes unter dem Kreuz als Fürbitter mit erhobenen gefalteten Händen sich an Christus wendet, und dieser ihm sein Antlitz zukehrt (44). Auf der ersten Kreuzigung, wo es sich nicht um das Gebet handelt, wo vielmehr das Bild als Ouverture zu dem Cursus de passione steht, blickt Christus auf Maria herab, und Johannes steht als Klagefigur weinend dabei.

Die Wandlungen, die Dürers Formgefühl und geistige Auffassung inzwischen durchgemacht hatten, sind auch an Baldung nicht spurlos vorübergegangen. Manch neuer Zug in den Hortulusschnitten lehrt, daß der dramatische Geist, der Dürers Arbeiten nach der Venezianischen Reise beseelt, auf Baldung übergegangen ist. Man vergleiche das „Gebet am Ölberg" (45) im Hortulus mit dem gleichen Vorwurf im „beschlossenen Gart" (35). Jetzt ist Christus der leidenschaftlich erregte, nicht mehr der stillergebene Beter. Er wirft, ganz wie in Dürers Kupferstichpassion, die Arme leidenschaftlich in die Luft. Die dramatische Belebung geht Hand in Hand mit einer konkret irdischen Auffassung, welche die mancherlei geheimnisvoll umschreibenden oder allegorisierenden Absichten des früheren Werkes endgültig verdrängt hat. Szenen, die noch in Dürers Apokalypse auf Grund einer gewissen Neigung zum Transzendentalen der Erde entrückt waren, wie z. B. der „Kampf Michaels mit dem Drachen", spielen jetzt nicht über, sondern auf der Erde, jedenfalls auf gleichem Niveau mit dem Beschauer und werden diesem zum Greifen nahe gerückt (51). Auch Magdalena, der Legende nach von Engeln in die Lüfte getragen, steht jetzt wie auf einem Sockel auf dem unteren Rahmenrand. Ein reizendes Mädchen, weltlich, bar jeder Mystik (56). So ist auch der Maria immaculata (47) alles „Schwebende" genommen; die Wolke, die sie umrauscht, ist unätherisch und greifbar wie ein Hermelinmantel. Nur ganz vereinzelt versucht ein unrealistischer Zug der Linie, ein phantastisches Zucken des Umrisses, die irdische Natur des dargestellten Gegenstandes zu verleugnen. Im Wunder der „Auferstehung" z. B. greift Baldung sogar auf die ornamentale Linie der Gotik zurück und verbittet sich damit von vornherein jede Kritik über „richtige" oder „unrichtige" Zeichnung (46).

Diese „irdisch-sachliche" Einstellung Baldungs soll aber keineswegs verwechselt werden mit konsequentem Naturalismus. Forderungen der Form, der Schaubarkeit und der Klarheit stehen im „Hortulus" mehr im Vordergrund als in dem „Rosenkranz Mariä". Ein eingeschworener Naturalist hätte die Anna Selbdritt nicht so ausschließlich nach den formalen Erfordernissen des klaren Gruppenbaus komponiert, wie Baldung es in Abb. 49 getan hat. Anna, als einzige große Figur, wird den beiden kleinen Gestalten absolut übergeordnet, ungeachtet der dadurch heraufbeschworenen Einbuße an rationaler „Wahrheit" der Erzählung, denn Maria scheint ja jetzt die ältere Schwester eher als die Mutter Christi zu sein. In einem großen gleichzeitigen Einzelholzschnitt desselben Themas (10) gibt Baldung Großmutter, Mutter und Kind im „richtigen" Altersverhältnis, weil ihm dort Platz genug zur Verfügung steht. Im kleinen Format hätte die Darstellung von zwei Erwachsenen (außer dem Kind) keinen statuarisch geschlossenen Gruppenaufbau gestattet. Baldung bildet die Gruppe tatsächlich wie ein Bildhauer.

Seine Forderungen an die Figur als beherrschendes Element im Bilde sind andere geworden, als sie es in der Zeit des „beschlossenen Garts" waren. Aus Gründen der Klarheit fordert er jetzt allgemein die Überordnung des Wichtigen durch größeren Figurenmaßstab. Deshalb auch die merkwürdige Form, die er der „Trinität" (48) gibt. Gott Vater füllt den ganzen Bildraum, Christus (nicht als leibliche Gestalt, sondern als Symbol, nämlich als Kruzifix) ist dieser dominierenden Hauptgestalt untergeordnet ganz ähnlich wie die kleine Maria in der Gruppe der Anna Selbdritt. Zugunsten dieser optisch vereinfachten Komposition sind die Hauptsilhouetten jetzt fast geradlinig geführt und begegnen sich in oft harten Winkeln. Darin lag nun wieder eine gewisse Gefahr der Erstarrung. Vermutlich um dieser Gefahr auszuweichen, sucht Baldung jetzt durch unauffällige Verschiebungen der Gewichtsverhältnisse im Bilde der Komposition Fluß und Leben zurückzugewinnen. Indem er z. B. die Taube in die linke obere Ecke schiebt und dementsprechend nur den einen Fuß Gott Vaters in der rechten unteren Ecke herausstellt, erhält das Fünfeck der Komposition eine leise Verrückung in die Schrägrichtung. Durch eine kaum bemerkbare Einwärtsdrehung des oberen Kreuzbalkens wird die strenge Wagerechte vermieden, und Gott Vater muß den Kopf zur Seite neigen, damit die starre Vertikale umgangen

wird. Indem Baldung schließlich auch das Licht nach rechts dezentralisiert, nimmt er seinem Bilde jeden Hauch von Starrheit.

Bis zu welchen feinen Ausbalancierungen der Flächenwerte er vordringt, zeigt ein Blatt wie „Ursula mit den Jungfrauen im Schiff" (58), ein Meisterstück rhythmischer Komposition! Segel und Schiffsrumpf, die Gruppe der Jungfrauen wie eine Muschel umschließend, sind völlig an den linken Rand geschoben; und doch, welch vollkommenes Gleichgewicht zwischen den so entstehenden dunklen und hellen Flächen des Bildes! Beachtet man übrigens, wie in diesem Bild die „elftausend" Jungfrauen auf eine einzige vollgezeichnete Gestalt, drei Köpfe und eine halbe Figur reduziert sind, so erkennt man wieder einmal, wie sehr die Forderungen nach schlichter, schaubarer Form alle Bedenken des „Naturalismus" in Baldungs Kunst überwiegen.

Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die im „Hortulus" geübte neue Feintechnik, für welche gerade das Ursulabild, das Holbeins Basler Holzschnittechnik vorauszugreifen scheint, als glänzendes Beispiel stehen darf, mit dem damals für kurze Zeit auftretenden Interesse Baldungs am Kupferstich zusammenhängt. Die engmaschigen Schraffuren sind dem Kupferstich angemessener als dem Holzschnitt. Dürer pflegte in der kleinen Holzschnittpassion ebenfalls eine gewisse Feintechnik; die Übertragung derselben auf das viel kleinere Format der Schnitte im „Hortulus" scheint aber ohne die Vermittlung des Kupferstichs kaum denkbar. Die Abhängigkeit des Ölbergbildes von Dürers Kupferstich aus der Passion gibt uns ja außerdem einen nicht mißzuverstehenden Hinweis. Wenn Baldung sich übrigens selbst ab und zu im Kupferstich versucht hat, so war er doch im Grunde seines Wesens so ausschließlich für den Holzschnitt geschaffen, daß Curjel mit Recht sagen darf, die frühen Kupferstiche Baldungs sähen mehr aus wie Holzschnitte in Kupferstichmanier. Mit demselben Rechte kann man aber auch sagen, daß die kleinen Holzschnitte des „Hortulus", im Vergleich mit denen des „Rosenkranz Mariä", wie Holzschnitte in Kupferstichmanier anmuten. Trotzdem es ihrem innersten Wesen nach polare Gegensätze sind, empfindet Baldung zwischen den beiden graphischen Techniken keinen prinzipiellen Unterschied. Es kann vorkommen, daß er ein und dieselbe Vorzeichnung für beide Techniken verwendet. Die kleine gestochene Pieta in Rundform ist eine bloße gegensinnige Wiederholung der Holzschnittpieta aus dem „Hortulus".

Falsch wäre es allerdings, anzunehmen, daß Dürers neuer Kupferstichstil den direkten Anstoß zu Baldungs neuem Holzschnittstil gegeben hätte. Innere künstlerische Ausdrucksbedürfnisse haben vielmehr Baldung veranlaßt, sich nach neuen technischen Hilfen umzusehen, und der stecherische Stil Dürers bot ihm diese ersehnte Anweisung. Zu den jetzt erst vollentwickelten künstlerischen Postulaten gehört die zunehmende Gewissenhaftigkeit Baldungs gegenüber der Natur und die dadurch geforderte größere Schärfe in der Wiedergabe aller Formdetails. Eherne Präzision aber ist Sache des Kupferstichs. Der Holzschnitt ist von Haus aus mehr auf summarische Formangaben angewiesen. Baldung geht also einen ganz natürlichen Weg, wenn er jetzt dem Holzschnittstil die Akribie des Kupferstichs zuzuleiten sucht. Der andere Grund für die Hinwendung zum stecherischen Stil ist in der beständig zunehmenden malerischen Einstellung Baldungs zu sehen. In großen Einzelblättern pflegt er damals den Tonschnitt mit mehreren Platten, die denkbar glücklichste Verschmelzung wesentlich graphischer mit wesentlich malerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Die wichtigste Absicht beim Tonschnitt ist die, im Licht gerundete Formen aus einem neutralen Mittelton heraus zu modellieren, ohne diesen Mittelton erst mit Scharen von schwarzen Linien herstellen zu müssen, was erstens mühsam ist und zweitens die Holzschnittlinie zu einer Dienerrolle erniedrigt, für die sie nicht erfunden worden ist. Denn der Holzschnitt ist, im Gegensatz zum Kupferstich, eine liniensparende Kunst.

Die malerische Absicht, die im großen Format zum Tonschnitt führte, liegt bei den gleichzeitigen kleinen Holzschnitten des „Hortulus" offenbar auch vor, aber das kleine Format erlaubt es eher, den Mittelton nach der linienvergeudenden Art des Kupferstichs durch bloße Schraffur zu erzeugen. Blätter wie „die Kreuzigung" (44), die „Trinität" (48), der „Sebastian" (55), die „Immaculata" (47), „Michael mit dem Drachen" (51) oder die „Seelen im Fegefeuer" (62) sind alle nach demselben malerischen Prinzip gebaut: Aus einem fest in den vier Leisten des Rahmens verankerten dunkeln Grunde lösen sich die wichtigen Formen in halben und vollen Lichtern heraus. Hiervon wußte der „Rosenkranz Mariä" noch nichts. Das Dunkel, selbst wo es den Hintergrund erfüllte, schloß sich dort nie zu einer festen, durch den Bildrand als notwendig legitimierten Toneinheit zusammen. Im „Seelengärtlein" schlägt das Dunkel recht eigentlich die Tonart an, an welche die Umrisse gebunden bleiben und aus der sich die Formen erst malerisch ins Licht heraus-

lösen. Deshalb hat auch jedes Licht jetzt seine bestimmten unerschütterlichen Fleckformen. Selbst bei so reich beleuchteten früheren Bildern, wie den „drei Musikanten" des beschlossenen Garts (32) hatten Licht- und Schattenmassen etwas unbestimmt fleckig Wogendes, während in vollem Gegensatz hierzu jetzt selbst die Sonnenflecken, welche auf der Anna Selbdritt (49) spielen, nach rhythmisch bestimmten Fleckformen unveränderbar innerhalb der Gesamtsilhouette verfestigt sind.

Alles Weiß ist jetzt Farbwert, nicht mehr bloßer Papierton. Ebenso ist es mit dem Dunkel, das Baldung durch einfache Strichlagenwechsel erstaunlich abzustufen weiß; wodurch rückwirkend auch die Skala des Lichts bereichert wird. Überwiegen die Dunkelwerte das Licht, und sind sie obendrein drei oder vierfach innerhalb der Bildfläche abgestuft wie im Trinitätsbilde (48), so gewinnen die auf engen Raum zusammengedrängten Lichter durch optische Wechselwirkung eine geheimnisvolle Energie. Dem phantastischen Grundcharakter des Bildes entsprechend blitzen sie auf. Die idyllische Szene der Anna Selbdritt auf der Sommerwiese dagegen erhält wieder einen vollständig andersartigen Lichtrhythmus (49). Trotz der vielen Sonnenflecke behält das Licht hier den Grundcharakter leiser, heiterer Bewegung. Abermals anders ist die Lichtwirkung in dem Landschaftsbilde mit dem heiligen Sebastian (55), wo durch plötzliche druckerartige Intensivierungen des Schattens im Vordergrund die hell gegen grauen Himmel gelehnten Berge in schwüler, einem Gewitter vorangehender Beleuchtung aufzuglimmen scheinen.

Es würde zu weit führen, ausführlich auf alle mit solch malerischer Bewertung des Lichts zusammenhängenden, neu entwickelten Ausdrucksfähigkeiten des Baldungschen Stils einzugehen, wie z. B. auf die im wesentlichen jetzt dem Licht anvertraute Raumgestaltung. Ein Hinweis auf das mehrfach erwähnte Sebastiansbild mag genügen: In keinem der kleinen Bilder des „Rosenkranz" gibt es eine ähnlich bestimmte Raumangabe. Angesichts dieser konkreten Abgrenzung des Raumes bleibt keine Frage nach den verschiedenen Distanzen unbeantwortet, während allen Räumen im „beschlossenen Gart" etwas Abstraktes, zum mindesten etwas Unbegrenztes, Zerfließendes eignete.

Als weitere natürliche Folge des neuen bildmäßigen Stils stellt sich auch bald ein veränderter Rhythmus im Aufbau der Bilder ein, ein Rhythmus,

der sich nicht sowohl auf das plastische Gleichgewicht der Figuren innerhalb der gegebenen Fläche, als vielmehr auf die lautlose Musik der hellen und dunklen Flecken stützt.

Der auch hierin wieder bemerkliche Zug zu festerer Fügung aller aufbauenden oder abgrenzenden Bildelemente — im Grunde dasselbe, was wir bereits oben über die Straffung des Gefühls für plastischen Gruppenzusammenschluß anmerken durften — war für den Verlauf von Baldungs künstlerischer Entwicklung sehr bedeutsam. Es lag darin ein gewisses heilsames Gegengewicht gegen mancherlei andere — eher auflösende als festigende — Tendenzen seines Stils.

Denn ungeachtet der allgemeinen Verfestigung seines Stils läßt es sich nicht übersehen, daß im einzelnen die Neigung Baldungs zu impressionistischer Darstellung der Natur fortbesteht. Alle Binnenlineatur, welche zur genaueren Bezeichnung der plastischen Form dienen könnte, ist auf das geringste Maß beschränkt. In der Ölbergdarstellung (45) achte man z. B. darauf, wie bei Petrus (rechts vorn) Gesicht und Bart als ein einziger heller Ton aufgefaßt wird, in welchem nur ein paar flüchtige, sehr sicher hingesetzte Dunkelheiten Auge, Mund und Nase andeuten; oder wie die ganze linke Gesichtshälfte Johannis (in der Mitte) zusammen mit einem Teil der Schulter und der Brust unter einen gemeinsamen Schattenton gebracht werden. Ein Vergleich mit dem (als Vorbild bereits genannten) Dürerischen Kupferstich wird den ganzen Unterschied zwischen Dürers plastisch isolierender und Baldungs fleckenhaft zusammenfassender Sehweise dartun.

Die zehn Gebote Die große Apostelfolge

Aus der Reihe von fünfzehn zwischen 1512 und 1523 von den Straßburger Druckern Beck, Flach, Grüninger, Knobloch, Schott und Schurer mit Holzschnitten Baldungs veröffentlichten Büchern — meist enthalten sie außer der Titelbordüre nur das Autorenbildnis oder ein religiöses Bild — ragt nach Zahl und Qualität der Illustrationen hervor das 1516 bei Grüninger gedruckte Buch „Die zehn Gebote und das Paternoster". Es ist ein Katechismus, verfaßt von dem „Bruder des Predigerordens Marcus von Weida,

der Heiligen Schrift Lehrmeister zu Sankt Paulus zu Leipzig*)". Der zweite Teil des Buchs, das Paternoster, ist nicht illustriert. Baldung hat im ersten Teil jedem der zehn Gebote eine Veranschaulichung seines wesentlichen Inhalts in halbseitengroßen Holzschnitten vorangestellt. Die Titelbordüre ist nicht von Baldung.

Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet war die Illustration der Gebote eine unerfreuliche Aufgabe. Ich will damit nicht sagen, daß moralisierende Bilder durchaus vom Übel seien, aber die Schwierigkeiten, die sich aus den allerlei abstrakten Unterscheidungen der Gebote ergeben, machen es dem Bildner schwer, sich einfach und unmißverständlich auszudrücken. Da das Verbot das Gebot im Dekalog überwiegt, sieht sich der Zeichner beständig vor die Aufgabe gestellt, zu veranschaulichen, was Du nicht sollst. Da aber nichts positiver ist als das Bild, wird die Illustration meist auf eine Veranschaulichung der „Sünde" hinauslaufen. Primitive Illustratoren haben sich zuweilen recht drastisch aus dem Dilemma geholfen, indem sie zwar das Vergehen schilderten, aber einen Teufel mit drein gaben, der von Fall zu Fall den „Sünder" am Kragen packt. So ist es z. B. gehalten in einem Einzelholzschnitt (mit sämtlichen zehn Geboten) von 1470 (Schreiber 1508), und in den Gebotsbildern des 1478 bei Sorg in Augsburg erschienenen „Seelentrost". Im „Spiegel der christlichen Wallfahrt" (Straßburg, Knoblouch 1508) hat sich der Illustrator noch radikaler geholfen: in jedem Bilde wird, durch eine Säule getrennt, auf der einen Seite das Gute, auf der anderen das Böse gezeigt. Wo aber dem Zeichner nur je ein einziges Bild zur Verfügung stand, wie Baldung, da blieb ihm, da er Sinn für das Wirkliche besaß, kaum eine andere Wahl, als die Sünde zu schildern, das was Du nicht sollst. Aber auch da ist es für Baldung ein ungelöstes Problem geblieben, wie man es sichtbar machen soll, daß das Gut, welches man nicht begehren soll, fremdes Gut, und daß das Eheweib, nach dem man kein Verlangen tragen soll, das Eheweib eines anderen ist. Verwunderlich bleibt am Ende, daß so einem Meisterschilderer der Sünde die Illustrationen nicht geradezu

*) Die Literarhistoriker möchte ich, auf die Gefahr hin, etwas Bekanntes zu wiederholen, auf folgendes aufmerksam machen: J. Geffcken hat dem Exemplar der Göttinger Bibliothek einen Zettel beigelegt, in welchem er feststellt, daß ein Manuskript der „zehn Gebote" schon 1451 existierte, welches, obwohl in mittelrheinischem Text geschrieben, der Straßburger Fassung von 1516 sehr nahe kommt. In diesem nennt sich Marcus von der Lyndawe als Autor. Die Annahme liegt nahe, daß Marcus von der Weide und Marcus von der (Lind-)Aue nur zwei Formen ein und desselben Namens und der Verfasser deshalb in beiden Fällen ein und dieselbe Person ist.

zu Aufforderungen zum Übertreten der Gebote geraten sind. In einem Fall (68) ist er freilich ziemlich nahe an dieses Ziel herangekommen. Das Verbot, du sollst nicht unkeusch sein, läßt sich freilich mit dem besten Willen nicht im positiven Sinne zur Anschauung bringen.

Wie so oft in der älteren Geschichte der Buchillustration, gab es auch für die Bilder zu den zehn Geboten eine feststehende ikonographische Tradition. Es kann unsere Aufgabe nicht sein, hier zu untersuchen, an welche Typen Baldung sich am engsten angeschlossen hat. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß er die gültigen Schemata ins Bürgerliche und, bis zu gewissem Grade, ins Psychologische umgebogen hat. Die einst so blühende Illustratorenphantasie Baldungs wird man freilich vergeblich in diesen typischen Schilderungen des Täglichsten suchen. Der Text des Bruder Markus ist zwar keinen Deut ärmer an Metaphern und Symbolen, als es der des Dr. Pinter war, aber Baldung ist seit dem „beschlossenen Gart“ ein anderer geworden. Mag der Erklärer des vierten Gebotes, ganz wie der Autor des „Rosenkranzes“, auf die jungen Adler anspielen, die ihre Eltern, wenn sie alt geworden sind, pflegen und ins Nest tragen — Baldung hört nicht mehr darauf wie einst, sondern gibt nach üblicher Weise ein konkretes Exempel der Moral des Alltags: die Geschichte von den braven Kindern (66).

Daß Baldung mit einer gewissen Absichtlichkeit den alltäglichen Ton festhält, wird aus der Illustration zum ersten Gebot klar (63). Zu den Worten: „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir“ hätte die dramatische Episode vom Tanz der Juden um das goldene Kalb kommen sollen*). Sie ist aber ganz von der bürgerlichen Atmosphäre des Hier und Heute aufgesogen. Der Beter im Vordergrunde ist einfach „ein frommer Mann“, und andere Bürgersleute mit Rosenkränzen in den Händen wenden sich beim Erscheinen des Einen Gottes vom Abgott, den sie eben noch angebetet hatten, ab.

„Du sollst Gott nicht üppiglich nennen“ (64). Von nun an herrscht das Breitformat, das die Figuren, ganz in den Vordergrund gerückt, in voller Höhe einnehmen. Die herkömmliche Episode aus dem Soldatenleben ist psychologisch vertieft. Individuelle Charaktere, nicht bloße Typen, stehen vor uns. Ein Ehrenhandel. Die drohende Schlägerei wird durch einen

*) Muther (a. a. O. S. 213) irrt, wenn er meint, Baldung habe die biblische Szene vom Sinai geschildert. Der Beter im Vordergrunde ist nicht Moses; es fehlen die „Hörner“, die Baldung im „beschlossenen Gart“ (33) nicht vergißt. Auch der Götze mit der Fahne kann nicht als goldenes Kalb gedeutet werden.

kleinen Meineid, mit dem der Beklagte sich vom Verdacht zu reinigen sucht, aus der Welt geschafft. Ein Zeuge steht in der Mitte und wartet mit hochgezogenen Brauen und zur Seite geneigtem Kopf ab, wie sein Freund, zur Rechten, der das Schwert schon halb aus der Scheide gezogen hatte, sich zu der fragwürdigen Rehabilitation des anderen wohl verhalten werde*). Wie ausdruckskräftig ist Baldungs Linie seit dem „Seelengärtlein" geworden! Er spannt die Umrisse jetzt mit ganzer Entschlossenheit in die Fläche ein. Das Drehungsmotiv des Meineidigen, an und für sich geladen mit Raummotiven, bleibt räumlich stumm; aller Nachdruck liegt auf der Silhouette.

„Du sollst den Feiertag heiligen" (65). Die wohlanständige Atmosphäre des sonntäglichen Kirchgangs. Baldung verfügt jetzt über eine sehr dekorative Manier, Gruppen über die ganze Bildbreite weg in einen Linienzug zusammenzufassen. Wie im vorigen Bild ein einziger Gesamtumriß Kruzifix und Figuren im Zickzack verband, so wird auch hier der Blick in ununterbrochener Kurve vom Beter links bis zur Hostie emporgerissen.

Grandios ist die Zusammenfassung der Streiter in der Illustration zum fünften Gebot: „Du sollst niemand töten" (67). Im „beschlossenen Gart" hatte Baldung den mit dem Türken fechtenden Christen (22) räumlicher Wirkung zuliebe bildeinwärts angeordnet. Jetzt werden die Lanzknechte, obgleich ihre Körper viel reicher bewegt sind, rücksichtslos — und zwar zusammen mit der begleitenden Landschaftssilhouette — in die Fläche gepreßt. Die hart geschmiedeten Umrisse klirren in der Luft hell wie der Schlag der Zweihänder. Hat man sich klar gemacht, unter welchen Opfern das fast übertrieben plastische Motiv des Soldaten rechts in die Fläche umgedeutet worden ist? Das Bild muß auf Ferdinand Hodler einen starken Eindruck gemacht haben.

Vom sechsten Gebot: „Du sollst nicht unkeusch sein", war oben schon die Rede (68). Die Frau, durch die Tracht als Ehefrau gekennzeichnet, und ihr lediger Galan haben sich draußen in einem kühlen Winkel gelagert. Die Landschaft spielt eine größere Rolle als in den anderen Bildern. Das ausgebreitete Ambodensitzen — ikonographisch ungewöhnlich — erhöht die Stimmung des Lässigen. An Stelle der sonst üblichen Laute liegt das abgeschnallte Schwert des jungen Mannes am Boden.

*) Da die Illustration zum zweiten Gebot gewöhnlich den Meineid darstellt, scheint mir die oben gegebene Interpretation annehmbarer als die, welche Muther (a. a. O. S. 213) gibt: „Der aufs Kreuz Weisende macht eine spöttische Bemerkung, die von den beiden anderen belacht wird."

„Du sollst nicht stehlen" (69). Gewöhnlich liegt der Bestohlene im Bett; Baldung zeigt statt dessen einen dicken Mann, der am Ofen beim Nachttrunk entschlummert ist, indes der Dieb die Truhen leert. Es ist nicht recht verständlich, was das Kind hinter dem Manne soll. Kupido? Ein Vorhang, breit in den Raum hineingezogen, hat die optische Funktion, die Vertikale des Schläfers überzuführen in die Flucht der Horizontalen und Diagonalen, die sich in immer rascherer Folge und immer stärkerer Neigung nach links hin vollzieht, als entweiche der ganze Raum.

Das Bild vom falschen Zeugen (70) und das vom Ehebruch („Du sollst keiner Ehfrau begehren") (72) sind eindeutige Darstellungen alltäglicher Begebenheiten. Die Unklarheit des Bildes zum neunten Gebot (71) war unvermeidlich. Die Diktion des Gebots ist Schuld daran, daß man nicht erfährt, ob der Mann, der am Tisch im Gewölbe sitzt, sein eigenes oder fremdes Gut in den Fingern hat, und ob die Männer, die eingetreten sind, ihm das Gut nicht gönnen oder seine Komplizen sind. In einem der ersten Abschnitte des „beschlossenen Gart" sagt der Erklärer, das Sammeln irdischer Güter sei überhaupt verwerflich und gleichbedeutend mit dem Begehren fremden Guts. Von diesem Gesichtspunkt aus wäre das Bild verständlich, und Muther könnte mit seiner Annahme, daß die Eintretenden Priester seien, recht haben.

Abgesehen von allem Technischen hat sich Baldungs Verhältnis zum Buchbild seit 1504 deutlich in folgenden wesentlichen Punkten verändert:

Als er noch an den Illustrationen zum „beschlossenen Gart" arbeitete, war der Text für ihn und für den Leser unerläßliche Voraussetzung gewesen. Pinters Text mit seinen spielerischen Metaphern, Symbolen, Allegorien und Paraphrasen war zugleich Nährboden und Spalier für das lustig kletternde, farbenfrohe Gewächs der Baldungschen Bildphantasie. Weder hätten sich deren Blumen ohne diesen fetten Boden so bunt und vielgestaltig entfaltet, noch hätte ohne dieses luftige, vielfach verzweigte und verflochtene Gestänge ihr Wuchs sich so nach allen Seiten kraus verschlungen und verflochten. Im „Seelengärtlein" stehen die Bilder eher auf eigenen Füßen. Das kontrapunktische Geplänkel zwischen Text- und Bildgedanken hat aufgehört; jeder Holzschnitt ist ohne weiteres dem Auge verständlich. Die Bildform ist verfestigt. Allein auch diese Illustrationen sind und bleiben im Grunde noch rechte „Illustrationen". Der Text gehört dazu. Die Verselbständigung der

im Geist zu einer unmißverständlichen Gesamtvorstellung verdichtet. Man kann die dargestellten Persönlichkeiten ihrem Wesen und Charakter nach nicht verwechseln.

Die tatenkräftige Festigkeit und das stürmische Temperament des Petrus (73) spricht sich in Kopf, Schritt und Gefält ebenso bestimmt aus wie die vergrübelte Denkerpersönlichkeit des ganz in sich zusammensinkenden Paulus (74). Auch Bartholomäus (81) ist ein Tatenmensch. Doch fehlt seinem Naturell, das sich in seiner Haltung wie in seinem Zeuskopf ausspricht, das handgreiflich aggressive Wesen, das dem Petrus eignet. Wie er gebieterisch aufrecht und frontal dasteht, offen und streng in die zentrale Bildachse gefügt, ist dieser Bartholomäus so recht der Mann des magischen Blicks. Man ahnt, daß beim bloßen Nahen dieses Mannes Astarthe und Beryth im Armenischen Tempel zusammenstürzen werden. Die hypnotische Kraft des Blicks ist nur dem Einen vorbehalten. Während Simons Charakter (82) z. B. sicherlich auch nicht weich, sondern kantig, hart und gerade geschnitten ist wie sein Umriß und Faltenwurf, wird er doch dargestellt als einer, der nicht unter dem Zwang momentaner Impulse handelt. Er ist in ständiger Bereitschaft, auf seine Stunde wartend. Auch von dieser Art gibt es in der Folge keinen zweiten. Eigenartig kompliziert, widerspruchsvoll fast, mutet der gewaltige Andreas an (75). Ein Riese, dem man die Kraft zutraut, Bäume zu entwurzeln; er hält das kolossale Gebälk seines Kreuzes und den Riesenfolianten dazu mit den Fingerspitzen. Aber diese latente Kraft steht in seltsamem Kontrast zu dem mitleidsvollen, versonnenen Blick und dem entsprechend abgestimmten, weich entbundenen Wesen von Umriß, Faltenwerk und Aureole. In allen Bildern unterstützen die Aureolen die Charakterzeichnung. Man vergleiche z. B. Andreas mit Thomas (78). Weil in letzterem der Strahlenkranz sich nicht wie bei Andreas atmosphärisch weich durch den ganzen Raum ausbreitet und die Figur mit dem Grunde verschleift, sondern hart wie der kantige Gesamtumriß der Gestalt vom weißen Grunde abgesetzt wird, wirkt seine schon durch Standmotiv und Geste sehr betonte Körperhaftigkeit noch körperlicher. Dieser Thomas, der nichts glaubte, was er nicht sah, ist ein harter, im eigentlichsten Sinne „beschränkter" Mann. Johannes dagegen: ganz Weichheit und mystische Schwärmerei, kein Mann der Tat (77). Seine lyrisch geschwungene Gestalt versinkt in der üppigen Draperie, die trotz des Aufwandes an Gefält sich nirgends energisch in den

Raum hinein rundet, vielmehr passiv in der Fläche verharrt. Träumerisch vollzieht die rechte Hand die Verwandlung des im Kelch enthaltenen Gifts in eine Schlange.

Die Attribute und die Art, wie sie gehalten werden, tragen nicht wenig zur Gesamtcharakterisierung bei. Der Grübler Paulus (74) hält das Schwert nicht wie jener machtvolle Kämpe Dürers (im Münchner Bilde). Wie das Buch, so scheint unterm Ansturm der Gedanken auch die Waffe seiner Hand zu entgleiten. Die lässige Art hingegen, mit der Taddäus (83) seine Keule hält, läßt nicht befürchten, daß sie ihm jemals entsinken wird. Er ist auf einen Augenblick in Ruhestellung gegangen; aber er wird seinen Knüppel, wenn's nottut, wuchtig auf eines Feindes Haupt sausen lassen. Wie unentwindbar faustet Thomas die Lanze (78)! Wie verliert der ungeheure Schlüssel in den Händen des stürmischen Petrus jedes Gewicht (73)!

Nicht alle Personen der Folge sind als endgültige Formungen aufzufassen. Einzelne Apostel fesseln einen aufs höchste, andere lassen uns gleichgültig oder wollen sich zu keiner Gesamtschau runden. Dem Philippus (80) schadet die Abhängigkeit von Schongauers Kupferstich B. 38. Die gütige Bürgerphysiognomie des im traditionellen Kostüm der Wallfahrer von Campostella dahinschreitenden Jakobus Major (76) paßt ja durchaus zu diesem Pilgerapostel; aber wenn er beim Gehen den Wanderstab zwischen die große und die zweite Zehe steckt, so wirkt das doch recht komisch. An Stelle des Mathias (84) hätte man von Baldungs Hand lieber Judas Ischariot gesehen, als dessen Stellvertreter Mathias fungiert.

Da mit dem letztgenannten die kanonische Reihe der Apostel schließt, trägt dieses Blatt als einziges Baldungs Signatur und das Datum 1519.

Zum Ganzen gehört noch Christus*) (85). Es gibt zwei Fassungen Baldungs aus derselben Zeit. Der abgebildete Holzschnitt bringt recht zum Bewußtsein, wie sehr die ganze Folge auf Kontrastwirkungen abgestellt ist. Erst wenn die Phantasie des Betrachters sich beim Durchblättern des Buches mit den beständig wechselnden Eindrücken der unterschiedlichen irdischen Charaktere gesättigt hat, wird man ganz empfinden, wie sich in der lauteren Erscheinung dieses „Salvator mundi" das vielstimmig wogende, oft dissonierende Durcheinander in einen reinen Akkord löst. Erst aus dem Gegensatz

*) Ebenfalls eine Reminiszenz an Schongauer, B. 68.

4*

zum Gewühl der subjektiven, individuellen, widerspruchsvollen, durch und durch irdischen Menschen gewinnt das Christusbild seine objektive, göttliche Strenge. Eine reine Frontalgestalt von eindringlich schlichter Silhouette. Faltenbäusche sind symmetrisch zur Rechten und Linken von zentralen, ruhevollen Steilfalten gruppiert. Beruhigte Lichtverteilung und Rahmung der Erscheinung durch kleinteilige, mit Putten erfüllte Wolken dienen gleichermaßen dem Ausdruck vollkommenster, göttlicher Harmonie.

Einblattdrucke

I. Der Sündenfall. 1519

2. Adam und Eva. Um 1514

3. Bekehrung Pauli. Um 1510

4. Bekehrung Pauli. 1514/17

5. Beweinung Christi. Vor 1510

6. Beweinung Christi. Um 1517

7. Der große Sebastian. 1514

8. Christus an der Säule. 1517

9. Bärtiger Männerkopf. Vor 1510

10. Heilige Familie (Anna Selbdritt). 1511

11. Bildnis des Markgrafen Christoph von Baden. 1511

12. Bildnis des Caspar Hedio aus: Caspar Hedio, Eine auserlesene Chronik von Anfang der Welt Straßburg 1543

Der beschlossene Gart des Rosenkranz Mariä
Nürnberg 1505

13. Kreuzigung

14. Der Gekreuzigte zwischen Sündenfall und Meßopfer

15. Von der Überhöhung der Seele

16. Christus zwischen Teufel und Adam

17. Ratschlag Davids in der Vorhölle

18. Erschaffung Evas

19. Christus zwischen Adam und Gott Vater

20. Adams Überhebung und Christi Erniedrigung

21. Kyrie eleison

22. Von der Wappnung des christlichen Gemüts

23. Wirkung des Glaubensglanzes

24. Die Beichte (Reue des Herzens)

25. Von der natürlichen Liebe Gottes

26. Die Tierschöpfung

27. Vernunft, des Herzens Wächter

28. Entwöhnung von der Sünde

29. Das Wasser der zeitlichen Wollust

30. Der Waidmann mit dem Falken

31. Moses besänftigt den Herrn

32. Das Halleluja

33. Der Schmerzensmann

34. Abendmahl

35. Gebet am Ölberg

36. Judaskuß

37. Christus vor Pilatus

38. Gib uns Barrabam

39. Verspottung Christi

40. Dornenkrönung

41. Der goldene Esel und die Magd Palestra.
Aus: Nikolai von Wyle, Translazion des Poggio Bracciolini. Straßburg 1510

42. Weihnacht

43. Anbetung der Könige

44. Der Gekreuzigte

45. Gebet am Ölberg

46. Auferstehung

47. Maria immaculata

48. Dreieinigkeit

49. Anna Selbdritt

50. Gebet an den Schutzengel

51. Michael tötet den Drachen

52. Apostel Petrus

53. Apostel Mathäus

54. Apostel Johannes

55. Sankt Sebastian

56. Maria Magdalena

57. Sankt Christoph

58. Ursula mit den Jungfrauen

59. Sankt Georg

60. Sankt Martin

61. Elisabeth von Thüringen

62. Seelen im Fegfeuer

Die zehn Gebote. Straßburg 1516

63. Du sollst keine fremden Götter anbeten

64. Du sollst Gott nicht üppiglich nennen

65. Du sollst die Feiertage heiligen

66. Du sollst Vater und Mutter in Ehren halten

67. Du sollst nicht töten

68. Du sollst nicht unkeusch sein

69. Du sollst nicht stehlen

70. Du sollst nicht falsch Zeugnis geben

71. Du sollst nicht fremdes Gut begehren

72. Du sollst keiner Ehefrau begehren

Die Zwölf Apostel. Straßburg 1519

73. Petrus

74. Paulus

75. Andreas

76. Jakobus Major

77. Johannes

78. Thomas

79. Jakobus Minor

80. Philippus

81. Bartholomäus

82. Simon

83. Taddäus

84. Mathias

85. Christus

Übersicht des Textes

Seite

Wer Hans Baldung war 5
Der junge und der reife Zeichner für den Holzschnitt 14
Der beschlossene Gart des Rosenkranz Mariä 19
Das Seelengärtlein 35
Die zehn Gebote. Die große Apostelfolge 43

Abbildungen

Einblattdrucke 53
Der beschlossene Gart des Rosenkranz Mariä 67
Der goldene Esel 79
Das Seelengärtlein 81
Die zehn Gebote 89
Die zwölf Apostel 101